Otto Klauwell

Geschichte der Programmusik

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 90133 2388

DATE DUE

Printed
in USA

HIGHSMITH #45230

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-DSF-245

GESCHICHTE

DER

PROGRAMMUSIK

VON IHREN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART

VON

DR. OTTO KLAUWELL

Wiesbaden
Dr. Martin Sändig oHG.

1968

Neudruck mit freundlicher Genehmigung des Originalverlages
Printed in Germany - Titel-Nummer 1963

GESCHICHTE

DER

PROGRAMMUSIK

VON IHREN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART

VON

DR. OTTO KLAUWELL

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

780.9
K669g

69 22

COPYRICHT 1910 BY BREITKOPF & HÄRTEL - LEIPZIG

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

Inhalt.

Seite

Vorwort . . . . . V—VIII

1. Kapitel. Einleitung. — Tonsymbolik im Altertum. — Tonmalerei in den Gesangskompositionen des Mittelalters. — Die Anfänge instrumentaler Programmmusik in England, Deutschland und Frankreich. — Der Stand der Programmusik zur Zeit der klassischen Musikblüte . . . . . 1—98

2. Kapitel. Festere Begründung des programmmusikalischen Kunstwerks unter dem Einfluß der Romantik. Hektor Berlioz; Franz Liszt und seine Zeitgenossen . . . . . 99—219

3. Kapitel. Die Programmusik auf dem Gipfel ihrer Entwicklung. Richard Strauß . . . . . 220—290

4. Kapitel. Die Beteiligung des Auslands an den modernen programmusikalischen Bestrebungen: Frankreich, Belgien, Rußland, Böhmen, England, Dänemark, Skandinavien, (Italien, Nord- und Südamerika). — Die jüngsten deutschen Vertreter der Programmusik. — Rück- und Ausblick . . . . . 291—423

Namenverzeichnis . . . . . 424—426

Vorwort.

Daß ein grundsätzlicher Gegner einer bestimmten Kunstrichtung sich zu einer Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung veranlaßt sieht, dürfte auf den ersten Blick befremdlich erscheinen. Im vorliegenden Falle wird dieses Befremden jedoch wesentlich verringert werden durch das Geständnis des Verfassers, daß er die ablehnende Haltung der Gattung der Programmusik gegenüber, zu der er sich gleich zu Beginn der nachfolgenden Blätter bekennen muß, nur innerhalb bestimmter, fest aber eng gezogener Grenzen verstanden wissen will. Diese Grenzen ergeben sich aus einer genauern Festlegung des Begriffs der genannten Kunstgattung. Wenn man unter Programmusik nach dem allgemeinen Sprachgebrauch eine Abart der Musik zu verstehen hat, die, nicht zufrieden mit der spezifisch musikalischen Wirkung, es unternimmt, ein außermusikalisches, inneres oder äußeres, Geschehen zum Gegenstand ihrer Darstellung zu machen, so können bezüglich des Zusammenhangs des Programms mit der Musik oder, genauer gesagt, bezüglich der Einwirkung des Programms auf die Gestaltung der Musik drei Fälle unterschieden werden:

1. Das Programm ist auf die Form der Musik ohne Einfluß geblieben, sei es, daß es zu allgemein gehalten war, um bestimmte formelle Besonderheiten zu begründen, sei es, daß es einer bestimmten vorhandenen Form sozusagen auf den Leib geschrieben war. Beispiele: Die Pastoralsinfonie Beethovens und der „Totentanz" von Saint-Saëns.

2. Das Programm hat zu einer besondern neuen Form geführt, die, obwohl nicht mit vorhandenem Maßstabe zu messen, dennoch

logisch-musikalisch aufgebaut ist und zu ihrem musikalischen Verständnis des Programms nicht bedarf. Beispiele: Das Vorspiel zu „Lohengrin“ (dessen Programm im 5. Bande der Schriften R. Wagners nachzulesen ist), sowie verschiedene der kleinern Sätze in den Sinfonien von Berlioz.

3. Die unausgesetzte Rücksichtnahme auf das Programm und seine Einzelheiten hat ein Musikstück entstehen lassen, das, rein musikalisch unerfaßlich, einem unlösbaren Rätsel gleicht, dessen Lösung daher im Programm gleich mitgegeben wird. Der Genuß eines solchen Stückes ist kein unmittelbarer, sondern nur auf dem Wege unausgesetzter Vergleichung mit dem Programm zu erzielender. Beispiele: Die Bergsinfonie Liszts und R. Strauß' „Don Quixote“.

Auch Spielarten der programmatischen Musikgattung lassen sich feststellen, wie namentlich die häufig vorkommende, bei der die einzelnen Teile des Ganzen organisch-musikalisch aufgebaut sind, ihre Aufeinanderfolge und ihr Zusammenhang aber erst durch das Programm einen verständlichen Sinn erhält. Beispiele: Die „Ideale“ Liszts und Strauß' „Zarathustra“.

Die dritte der genannten Hauptarten ist es, gegen die der Verfasser, als gegen die eigentliche Programmusik im strengen Sinne des Wortes, Einspruch erheben zu müssen glaubt. Seine Stellung zu den beiden andern dürfte dagegen dahin auszusprechen sein, daß er die erste der ganzen Richtung überhaupt nicht beizuzählen vermag, während er in der zweiten die einzig mögliche und zugleich für die Weiterentwicklung der musikalischen Kunst ohne Zweifel fruchtbare Lösung des programmusikalischen Problems — wenn anders ein solches überhaupt besteht — erkennen muß. Ein genaueres Durchforschen des programmusikalischen Gebiets hat nun den Verfasser die überraschende Entdeckung machen lassen — die nachfolgenden Ausführungen sollen es bestätigen—, daß die Zahl der im strengen Sinne programmatischen Tonwerke (3. Hauptart) gegenüber der Gesamtheit der nach dem

gewöhnlichen Sprachgebrauch als Programmusik angesprochenen Werke relativ gering ist. Dieser Umstand ist in doppelter Beziehung von lehrreicher Bedeutung. Denn erstens deutet er darauf, daß ein gesunder Instinkt die Komponisten nur in seltenern Fällen die letzten Konsequenzen der Richtung hat ziehen lassen, und zweitens läßt er die Gefahr, die der selbständigen Weiterentwicklung der Instrumentalmusik durch die echte Programmmusik erwachsen muß, nicht so groß erscheinen, wie es unter den entgegengesetzten Verhältnissen der Fall sein würde. Bei aller Anerkennung dieser Gefahr wäre es jedoch ungerecht, leugnen zu wollen, daß auch in dieser Gattung der eigentlichen, strengen, extremen Programmusik neben vielem musikalisch Häßlichen und Wertlosen eine Fülle schöner und charakteristischer Musik enthalten ist, die es sehr wohl rechtfertigt, nicht nur nicht achtlos an der ganzen Richtung vorüberzugehen — was sich eigentlich von selbst versteht — sondern ihr sogar im Zusammenhange ihrer im Laufe der musikgeschichtlichen Entwicklung hervorgetretenen Einzelerscheinungen eine gesonderte Aufmerksamkeit zu widmen. Aus diesem Grunde und in besonderer Berücksichtigung des Umstands, daß seit dem epochemachenden Auftreten eines Richard Strauß Programmusik für viele heute wieder „Trumpf" ist, hat es der Verfasser unternommen, das Gesamtgebiet dieser Kunstrichtung — in ihrem engern und weitern Sinne — einer umfassenden geschichtlichen Betrachtung zu unterziehen, aus der allein nach seiner Ansicht ein Urteil über ihren Wert und ihre Bedeutung für die musikalische Gesamtproduktion und deren Weiterentwicklung zu gewinnen ist. Die sich für den Verfasser ergebende Notwendigkeit, die hervortretendsten Werke der einschlägigen Literatur je nach ihrer Bedeutung mehr oder minder eingehend zu analysieren, hat seine Arbeit unvermerkt zu einem Führer durch die Welt der Programmusik heranwachsen lassen, der vielleicht manchem nicht unwillkommen sein dürfte. Nur auf die unter dem Einfluß des letzten Gliedes der geschichtlichen Ent-

wicklungskette, Richard Strauß', ins Leben getretenen programmmatischen Tonwerke der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart, die als solche der Geschichte noch nicht angehören, hat der Verfasser seine analytische Tätigkeit nicht ausdehnen zu sollen geglaubt. —

Den zahlreichen Herren Verlegern und Bibliothekaren des In- und Auslands, die dem Verfasser in der Beschaffung der von ihm in Betracht zu ziehenden Werke so hülfreiche Hand geleistet haben, sei auch an dieser Stelle der verbindlichste Dank zum Ausdruck gebracht.

1. Kapitel.

Einleitung. — Tonsymbolik im Altertum. — Tonmalerei in den Gesangskompositionen des Mittelalters. — Die Anfänge instrumentaler Programmusik in England, Deutschland und Frankreich. — Der Stand der Programmusik zur Zeit der klassischen Musikblüte.

Die durch die jüngste Phase der Musikentwicklung wieder stark in den Vordergrund gerückte und heißer denn je umstrittene Kunstgattung der Programmusik beruht in ihrem letzten Grunde auf der eigentümlichen Sonderstellung, die die Musik in der Reihe der schönen Künste einnimmt, und findet hierin ihre zureichende Erklärung. Während nämlich die übrigen Künste durch die sinnenfällige oder begriffliche Darstellung bestimmter, uns aus der Natur bekannter Objekte sich zunächst an unsern Verstand wenden und erst durch die hier erzeugten Vorstellungen jener Objekte ihnen entsprechende seelische Erregungen hervorrufen, befinden wir uns der Musik gegenüber in einer wesentlich andern Lage. Die Musik kennt keine natürlichen Darstellungsobjekte, ihr Inhalt ist ein spezifisch musikalischer und ergreift uns daher mit der vollen, keiner Vorstellungen als Vermittler bedürfenden sinnlichen Gewalt. Schon ein einzelner Akkord — vielleicht der märchenhafte Klang einer Äolsharfe —, ja ein einzelner Ton, etwa der langsam anschwellende und wieder abnehmende Ton einer Trompete, vermag eine unter Umständen geradezu zauberhafte Wirkung auf uns auszuüben. Welche Kluft trennt aber die so einfache Klangerscheinung eines Tones schon von dem stilisierten Gebilde einer schön geschwungenen Melodie oder gar von dem so komplizierten Organismus einer nach großen Maßen angelegten Tonschöpfung, wie beispielsweise einer Beethovenschen Sinfonie!

Diese Unmittelbarkeit und spezifische Eigenart der musikalischen Wirkung beruht darauf, daß die Schwingungen der tönenden Körper sich durch das Gehörorgan unserm Nervensystem mitteilen und dieses in einen ihnen genau entsprechenden Erregungszustand versetzen. Indem wir nun diesen Erregungszustand, wenn auch unbewußt, als einen solchen empfinden, den auch ein bestimmtes Gefühl in uns zu erzeugen pflegt, werden wir ganz unwillkürlich von diesem Gefühl in Besitz genommen werden und es als Folgewirkung der erklungenen Musik erklären dürfen. Und wenn das Gefühl wiederum so geartet sein sollte, wie es als Gefolge bestimmter Vorstellungen sich unserer zu bemächtigen pflegt, so werden auch diese Vorstellungen in uns wachgerufen und unwillkürlich mit der Musik als ihrer Ursache in Zusammenhang gebracht werden. Der Wirkungsprozeß der Musik bewegt sich demnach in umgekehrter Richtung als der der übrigen Künste, insofern ihr Erklingen zunächst eine spezifisch geartete Nervenerregung verursacht, in deren Gefolge erst sich, je nach dem Seelen- und Geisteszustand des einzelnen, analoge Gefühlszustände und Vorstellungen bei ihm einstellen. Dieser Sondercharakter musikalischer Wirkung begegnet nun bei den einzelnen Musik Genießenden einer verschiedenartigen Aufnahme. Für einen im Vergleich zur Gesamtheit verschwindend kleinen Teil — es sind dies nach meiner Meinung die wirklich musikalisch empfindenden Hörer — hat jene Wirkung der Musik auf das Auftauchen bestimmter Gefühle oder Vorstellungen nur beiläufiges Interesse. Der wirklich Musikalische findet an dem ästhetisch-musikalischen Genusse, den ihm ein bestimmtes Kunstwerk in der nur ihm eigenen Weise bereitet, sein volles Genügen, und wenn er in etwaigen Äußerungen hierüber sich doch in Ausdrücken ergeht, die dem Gefühls- und Begriffsleben entnommen sind, so geschieht dies nur, um im Wege analoger Vorstellungen Verständnis für das auf andere Weise unausdrückbare Wesen seines Kunstgenusses zu erwecken. In ganz anderer Weise steht der musikalische Durchschnittshörer dem Kunstwerk gegenüber. Für ihn bedeutet es eine Erhöhung des Genusses, möglichst viele Beziehungen der Musik zum Gefühlsleben oder zu der Welt der Vorstellungen zu entdecken, ja, wo-

möglich das ganze Kunstwerk als das musikalische Gegenbild eines seelischen oder äußern Vorgangs auffassen zu können. Gegen diese an sich harmlose und unschädliche Auffassung der musikalischen Kunst ist dem einzelnen gegenüber nichts einzuwenden, da es füglich jedem überlassen bleiben mag, auf dem ihm am geeignetsten scheinenden Wege zum höchstmöglichen Kunstgenusse zu gelangen. Indem jedoch die Komponisten durch gelegentliche Überschriften ihrer Kompositionen diese Auffassung zu stützen und ihr ihre grundsätzliche Anerkennung zu erteilen schienen, hat sie sich allmählich zum Glaubenssatz einer, wenn auch in der Minderheit stehenden Partei ausgewachsen, die den Wert einer Musik wesentlich danach beurteilt, ob und in welchem Grade sie nach ihrer Auffassung einer poetischen Idee oder einem realen Vorgang zur Darstellung verhilft. Auch gegen diesen Gradmesser möchte nichts einzuwenden sein, so lange damit nur die Forderung aufgestellt wird, daß ein musikalisches Kunstwerk einen folgerichtig ausgeprägten Charakter zur Schau tragen solle. Wenn man aber weiter geht und es als die eigentliche und höchste Aufgabe der Musik betrachtet, einen außermusikalischen Vorwurf, sei er geistiger oder realer Natur, in seinem ganzen Verlauf und in der ganzen Verkettung seiner Einzelheiten zur Darstellung zu bringen, so übersieht man, daß ein musikalisches Kunstwerk ganz andersartigen und nur ihm eigentümlichen Gesetzen des Aufbaus unterliegt und daher mit einem Erzeugnis der Poesie oder der bildenden Kunst oder mit einem psychischen oder äußern Geschehnis nie und nimmer (oder höchstens in ganz besondern, ad hoc konstruierten Fällen) in Parallele gesetzt werden kann, ohne mit seinem ureigenen Wesen in unüberbrückbaren Widerspruch zu geraten. Die Vertreter und Anhänger der Programmusik — im strengen Sinne — sind es, die die Aufgabe der Musik in der angegebenen Weise formulieren und hierin ihre höchstmögliche und unserer Zeit gemäßeste Ausdrucksform erblicken. Nach ihrer Auffassung bildet die Programmusik das vollberechtigte letzte Glied der Entwicklungskette unserer Kunst und ist als der herrliche Zielpunkt ihrer Gesamtentwicklung anzusehen, zu dem wir es endlich gebracht haben. Eine genauere historische Betrachtung der

programmusikalischen Richtung beweist hiergegen, daß sie keineswegs als ein Zeichen unserer Zeit zu gelten hat, daß vielmehr Versuche zu Programmusik oder zunächst zur Tonmalerei, aus der sie hervorgegangen ist, angestellt worden sind, seitdem es überhaupt Musik gibt. Sie beweist aber des Weitern, daß alle die Ergebnisse dieser Versuche einen teils freiwillig, teils unfreiwillig komischen, teils wenigstens absonderlichen Charakter tragen, der sie als ernsthafte normale Bindeglieder der künstlerischen Entwicklung nicht in Betracht kommen läßt. In welchem Grade diese Versuche von Erfolg begleitet waren, hing natürlich von dem Stande der jeweiligen musikalischen Ausdrucksmittel ab, namentlich von der Ausdrucksfähigkeit der zur Verfügung stehenden Instrumente. Der hohe Stand des heutigen Instrumentenbaus und der instrumentalen Technik im Verein mit der stetig fortgeschrittenen Vermehrung und Verfeinerung der kompositionstechnischen Ausdrucksmittel gestattet heute den Komponisten, an tonmalerische Aufgaben heranzutreten, an deren Lösung früher nicht gedacht werden konnte. Dadurch ist aber der Programmmusik ein Nährboden bereitet worden, auf dem sie üppiger als je ins Kraut schießen und eine Beachtung im allgemeinen musikalischen Kunstleben gewinnen konnte, die nur allzu geeignet ist, die richtige Einschätzung ihres wahren Wertes hintanzuhalten. Demjenigen, der seinen Blick, unbeirrt durch die geräuschvollen Erfolge der neuesten Programmusik, frei erhalten hat für die Gesamtproduktion, sowie für die wahren, wenn auch nicht immer eingestandenen Kunstbedürfnisse unserer Zeit, dem wird es nicht entgangen sein, daß auch die Programmusik unserer Tage nur die Bedeutung einer Kuriosität für sich in Anspruch nehmen kann und sich von ähnlichen Erscheinungen früherer Zeiten grundsätzlich nicht unterscheidet. Immer von Zeit zu Zeit sehen wir Versuche dieser Art in Angriff genommen werden, aber sie wachsen sich nicht zu Zielpunkten, zu Marksteinen der Entwicklung aus und ihr zweifelloser, wenn auch nur mittelbarer Wert kann nur darin erkannt werden, daß ihre Urheber sich als kühne Pfadfinder erweisen, durch die einer zukünftigen Kunst neue fruchtbare Mittel und Wege des Ausdrucks zugeführt werden.

Nicht unter den großen Erfindern, sondern unter den großen Technikern der Kunst sind daher die Hauptvertreter der Programmusik stets zu suchen gewesen. Die eigentliche Entwicklung der musikalischen Kunst schreitet über sie hinweg, sich weder in ihrer Richtung noch in ihren Zielen von ihnen beeinflussen lassend. Es soll der Zweck der nachfolgenden Blätter sein, aus dem Gange der Geschichte die Nachweise der Richtigkeit dieser Ansicht zu erbringen. —

Es wurde vorhin schon angedeutet, daß der Programmusik im wesentlichen die Tonmalerei zugrunde liege, d. h. die unbestreitbare Fähigkeit der Musik, innerhalb gewisser Grenzen durch Anwendung geeigneter Rhythmen, Harmonieverbindungen, Klangfarben u. dergl. musikalische Gegenbilder natürlicher Erscheinungen hervorrufen zu können. Diesem Mittel musikalischer Darstellung gesellt sich als zweites, fast nicht minder wirksames die Tonsymbolik, d. h. die Verwertung willkürlich konstruierter, von außen hineingetragener Beziehungen der Musik zur Außenwelt. Von diesen beiden Mitteln erweist sich das letztere naturgemäß als das ältere, am frühesten zur Anwendung gebrachte. Denn wenn die Tonmalerei schon eine gewisse Ausbildung der technischen und ästhetischen Kunstmittel und eine bis zu einem gewissen Grade entwickelte Kunst ihrer zielbewußten Handhabung zur notwendigen Voraussetzung hat, so stand dem Entstehen einer Tonsymbolik auch im frühesten Kindesalter musikalischer Entwicklung nichts im Wege, zu einer Zeit etwa, die in der Begründung der Kunstmittel noch nicht weiter als bis zur Aufstellung einer nach Willkür aufgebauten Tonleiter gelangt war. Und dieser Tonsymbolik mußten die Wege um so mehr geebnet werden, je mehr der Charakter eines Volkes überhaupt symbolischen Ausdeutungen zugeneigt war. So treten uns schon in dem Musiksystem der alten Inder, ihrer poetischen und phantastischen Begabung entsprechend, derartige Beziehungen der Töne und Tonarten zu den Erscheinungen der umgebenden Natur entgegen. Ihre sechs Tonarten oder Ragas waren in ihrer bestimmten Reihenfolge für sie ein Bild ihrer sechs Jahreszeiten mit ihrer zunehmenden und immer mehr ermattenden Hitze und der darauffolgenden erquicken-

den Regenzeit. Eine andere Auffassung setzte die Tonarten, deren Zahl nicht allgemein feststand, mit den indischen Tageszeiten in Parallele, und es hätte für unschicklich gegolten, gewisse Weisen zu andern Tageszeiten erklingen zu lassen, als für die sie nach ihren Tonarten passend befunden wurden. Ja, nicht nur ein allgemeiner Zusammenhang bestand nach der Anschauung der Inder zwischen der Musik und der Natur, sie besaß sogar die Zauberkraft lebendigen Einflusses auf Menschen und Tiere und die Erscheinungen der unbelebten Natur. Sie war imstande, Regen herbeizuführen, Sonnen- und Mondfinsternisse zu verursachen, Mißwachs und Hungersnot zu beseitigen, Tiere zu bändigen usw. Auch die Griechen bekannten sich dem Wesen der Musik gegenüber zu ähnlichen mystischen Anschauungen. Mit seiner Lyra weiß Orpheus Tiere, Bäume und Felsen herbeizulocken, ja sogar dem sonst unerbittlichen Beherrscher der Unterwelt seine geliebte Gattin wieder abzuschmeicheln; Amphions Lyra zieht die Steine herbei, die sich nach Maßgabe seines Gesanges architektonisch gliedern und zur Mauer Thebens zusammenwachsen; Arion, mit reichen, in Italien gesammelten Schätzen nach Korinth zurückkehrend, wird von den Seeleuten seines Schiffs, die sich in Besitz seiner Reichtümer setzen möchten, mit dem Tode bedroht und springt, nachdem er seine Kithara zum Ertönen gebracht, ins Meer: ein freundlicher Delphin kommt herangeschwommen und trägt ihn wohlbehalten ans Land. Auch diese Wunderwirkungen der Musik konnten den Griechen nicht anders glaubhaft und verständlich erscheinen, als unter der Annahme geheimnisvoller Fäden, die die Musik in ihrem innersten Wesen mit der natürlichen Erscheinungswelt verknüpften. Für die Annahme eines solchen mysteriösen Zusammenhangs spricht es ferner, wenn die Griechen die vier Saiten der Lyra des Orpheus zum Symbol der vier Elemente machten. Die tiefste symbolisierte die Erde, die nächsttiefe das Wasser, die folgende die Luft und die höchste das Feuer. Wie nun diese Elemente in den mannigfaltigsten Mischungen zur Ursache aller Dinge werden, so die vier Saiten in allen ihren Kombinationen zum musikalischen Abbild dieser Dinge. Als die Zahl der Saiten der Lyra später auf sieben erhöht wurde,

erkannte man sogleich einen symbolischen Zusammenhang dieser Töne mit der Siebenzahl der damals bekannten Planeten und man gelangte zur Annahme einer Harmonie der Sphären, indem man sich das ganze Weltall infolge des Umschwungs der Himmelskörper um ein uns unsichtbares Zentralfeuer in ähnlicher Weise und nach denselben Gesetzen tönend vorstellte, wie man es im Kleinen an der Lyra beobachtete. Wie diese phantastische Anschauung der Griechen, der, wie es scheint, schon die Ägypter gehuldigt haben, noch im Mittelalter und in unsern Tagen ihre begeisterten Verfechter gefunden hat, so reicht auch die heute so viel umstrittene Frage der symbolischen Bedeutung der Tonarten in ihren Wurzeln bis in die Zeit des klassischen Griechentums zurück. Es ist ja durchaus begreiflich, daß für die Auffassung der Griechen, die schon in den einzelnen Tönen allgemeine symbolische Beziehungen erkannten, die Tonarten, d. h. die individuellen Zusammenstellungen bestimmter Tonreihen, ihre Bedeutung noch individualisieren und sich zu bestimmten Charakteren zuspitzen mußten. Und um so mehr, als ihre Tonarten, wenigstens zur Blütezeit der griechischen Kunst, nicht, wie die unsrigen, nur Transpositionen eines und desselben Typus waren, sondern jede, nach Art unserer Tongeschlechter, eine von allen übrigen abweichende Intervallenordnung aufwies. So wird die dorische Tonart als prachtvoll und feierlich, ernst und erhebend geschildert, die phrygische als die Tonart der Begeisterung, während die ionische und lydische zierlich und weichlich erschienen. Plato will daher nur die beiden erstgenannten bei der Erziehung der Knaben angewendet wissen, wie auch Aristoteles die dorische Tonart vor allen andern zur Ausbildung des jungen Staatsbürgers für geeignet hält.

Daß die Griechen auch in ihren Tragödien, die von Anfang bis Ende musikalisch rezitiert wurden, ja, in denen die Musik das höchste Feld ihrer Betätigung erreichte, ihrer Tonsymbolik Rechnung trugen, steht nach den Mitteilungen griechischer Schriftsteller außer Zweifel wenn wir auch in Ermanglung jeglicher Reste ihrer Tragödienmusik den direkten Beweis dafür zu führen außerstande sind. Was aber in Anbetracht der so geringen

musikalischen Ausdrucksmittel, die ihnen noch zu Gebote standen, in Erstaunen setzen muß, ist, daß auch sie schon den Gedanken der Tonmalerei faßten und nach Maßgabe ihres Vermögens in die Tat umzusetzen suchten. Bei den delphischen Wettspielen pflegte nämlich von den Flötenspielern der Kampf Apollons mit dem Drachen musikalisch dargestellt zu werden. Die zu diesem Zweck erfundenen Tonweisen (Nomoi), die in mehrere Abschnitte zerfielen, erlangten zum Teil, wie der pythische Nomos des Olympos und der des Sakadas, mit dem dieser 586 v. Chr. den Preis davontrug, eine große Berühmtheit. Für uns ist von besonderm Interesse ein von A. W. Ambros[1] erwähnter pythischer Flötennomos aus späterer Zeit, in welchem nicht nur überhaupt die Tonmalerei eine Rolle spielte, sondern der geradezu als Programmusik im heutigen Sinne angesprochen und demgemäß, wenn man den künstlerischen Maßstab beiseite läßt, als das erste und älteste bis ins einzelnste ausgeführte Beispiel dieser Gattung angesehen werden muß. Der Verfasser, nach einer Mitteilung Strabos Schiffskapitän des zweiten Ptolemäus (285—246), namens Timosthenes, sucht seiner Aufgabe darin in fünf Einzeldarstellungen gerecht zu werden. Im ersten Teile prüft Apoll den Ort, ob er zum Kampfe geeignet sei; im zweiten ruft er den Drachen herbei; der dritte stellt den Kampf selber dar, wobei am Schluß die Flöten in einer besondern, Odontismus genannten Vortragsweise das Zähneknirschen des vom Pfeile des Apoll getroffenen Ungeheuers ausmalen; der vierte Teil illustriert den Sieg Apolls, während im Schlußsatz der Gott zur Feier seines Sieges einen Tanz aufführt. Da außer den Flöten auch noch Saiteninstrumente, Trompeten und Pauken an der Aufführung beteiligt gewesen sein sollen, so haben wir es hier in der Tat mit einer regelrechten Programmusik zu tun, insofern durch das Mittel raffiniert ausgeklügelter Instrumentaleffekte ein außermusikalischer Vorgang in seinem ganzen Verlaufe versinnlicht werden sollte. Daß wir trotz alledem in diesem Versuche, wie auch in der ein Jahrhundert früher fallenden Schilderung eines Seesturms von Timo-

[1] Geschichte der Musik I, S. 481.

theus[1], nicht an ein instrumentales Kunstwerk — auch nicht im bescheidensten Wortverstande — denken dürfen, versteht sich nach allem, was wir über den Charakter der griechischen Musik und im besondern über die Stellung der Griechen zur Instrumentalmusik wissen, von selbst. Es kann sich dabei nur um eine äußerliche Zusammenstellung roher naturalistischer Geräusche gehandelt haben, wie man sie auch heute wohl bisweilen in scherzhaftem Sinne anzuwenden pflegt, aber ohne das geistige Band einer motivischen oder harmonischen oder kontrapunktischen Entwicklung, Dinge, die den Griechen, wie wir wissen, noch völlig unbekannt waren. Der ganze Versuch fordert aber unser lebhaftestes Interesse heraus, einmal weil er uns zeigt, wie alt eingewurzelt die Neigung der Menschheit ist, sich in tonmalerischen Spielereien zu ergehen, und weil er ferner in seiner Vereinzelung sich nicht imstande gezeigt hat, einen bestimmenden Einfluß auf die fernere Richtung und Gestaltung der griechischen Musik zu gewinnen.

Wenn wir die Ausdrucksmittel der griechischen Musik im Vergleich zu unsern heutigen nach Zahl und Art als gering bewerten mußten und wenn wir daher ihre tonmalerischen Bestrebungen lediglich auf die den Menschen überhaupt innewohnende instinktive Neigung dazu zurückzuführen haben, so gewähren jene Ausdrucksmittel geradezu ein Bild des Reichtums gegenüber dem dürftigen Ausdrucksapparat, der der Musik des Mittelalters in den ersten Jahrhunderten ihrer Entwicklung zu Gebote stand. Hatten sich die Griechen in ihrem Tonsystem nicht mit Ganz- und Halbtönen begnügt, sondern sogar — in ihrem enharmonischen Tongeschlecht — zu Vierteltönen ihre Zuflucht genommen, um einen bestimmten charakteristischen Ausdruck zu erzielen, war bei ihnen ferner eine ganze Reihe verschiedenartiger Instrumente in Gebrauch gewesen, teils zur Unterstützung der menschlichen Stimme, teils zu selbständigen Zwecken, so verzichtete die christliche Kirche, in deren Hände die Ausbildung der Musik vom Beginn des Mittelalters an ausschließlich gelegt war, auf alle jene Kunstmittel, weil

[1] Einige weitere, einer späteren Zeit angehörige Belege griechischer Programmusik teilt H. Abert in seinem Aufsatz über Tonmalerei und musikalische Charakteristik im Altertum mit. S. Allgem. Zeitung 1897, Nr. 267.

sie ihrer zu ihren Zwecken nicht bedurfte. Ein einstimmiger kunstloser Sprechgesang, ohne Begleitung von Instrumenten, das ist das Bild der Musik, wie es uns bei den ersten Christengemeinden entgegentritt und wie es auf Jahrhunderte hinaus im wesentlichen unverändert bleiben sollte. Daß hier weder eine Veranlassung noch auch nur die technische Möglichkeit zu tonmalerischen Versuchen gegeben war, liegt auf der Hand. Noch weniger wird dies bei der etwa außerhalb der Kirche betriebenen Instrumentalmusik der Fall gewesen sein, über die uns aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters jede Kunde fehlt. Erst durch die in späterer Zeit auftretenden sogenannten fahrenden Musikanten wird uns das Vorhandensein einer weltlichen Musik überhaupt bezeugt, die nach der gesangsmelodischen Seite hin in den Erzeugnissen der provenzalischen Troubadoure und der deutschen Minnesänger im 12.—14. Jahrhundert ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht. Aber auch diese Musik entbehrte noch der zum Inslebentreten größer angelegter beziehungsvoller Tonwerke erforderlichen Bedingungen, geschweige der zu einer auch nur bescheidenen Tonmalerei schlechthin unentbehrlichen Ausdrucksmittel. Erst durch die Erfindung der Mehrstimmigkeit, deren älteste Spuren sich bis ins 9. Jahrhundert verlaufen, und durch den sich daraus ergebenden kontrapunktischen, polyphonen Stil wurden die Mittel musikalischer Gestaltung derartig bereichert und gesteigert, daß — wieder im Wege jahrhundertelanger Entwicklung — eine wirkliche Blütezeit nach dieser Richtung musikalischen Kunstschaffens herbeigeführt werden konnte. Die Träger dieser ersten Musikblüte sind die Niederländer, die Zeit ihres fruchtbarsten Wirkens wird etwa durch die Mitte des 15. und das Ende des 16. Jahrhunderts umgrenzt. Indem die Niederländer, an ihrer Spitze Johannes Ockenheim und Josquin de Près, die Künste des Kontrapunkts, im besondern die Kunst der Nachahmung, bis in ihre letzten Konsequenzen ausbeuteten und erschöpften, gelang es ihnen zum ersten Male, Mittel des Ausdrucks zu gewinnen, die über die Zwecke rein musikalischer Gestaltung hinaus auch der Tonmalerei bis zu einem gewissen Grade den Zugang eröffneten. Aber es ist bezeichnend, daß nicht

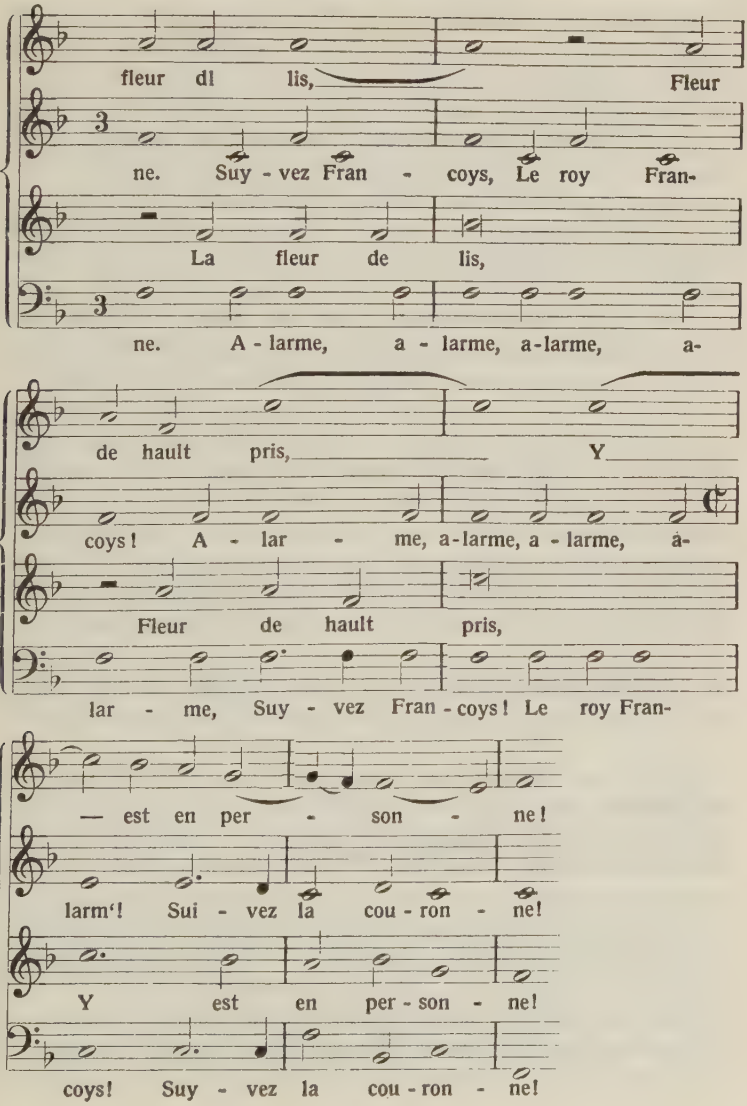
Josquin selbst, der genialste niederländische Meister, dieser Richtung anheimfiel, wenn er auch häufig genug der Bedeutung einzelner Worte durch bestimmte melodische Tonfolgen in malerischer Weise Rechnung zu tragen versteht[1]. Erst seine Schüler und Nachfolger, die Vertreter der ab- und ausblühenden niederländischen Schule, die sich des glücklichen Besitzes der von ihren großen Vorfahren mühevoll erworbenen Kunsttechnik erfreuten, verfielen gelegentlich auf den Gedanken, diese Technik in den Dienst tonmalerischer Bestrebungen zu stellen und ihr im Verfolg solcher Aufgaben neue Seiten abzugewinnen.

Es sind hauptsächlich drei Meister, die hier für uns in Betracht kommen: Matthias Hermann, Nicolas Gombert und der Franzose Clément Jannequin, alle drei der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörig, die beiden letzten die namhaftesten der unmittelbaren Schüler Josquins. Ihre Tätigkeit in der bezeichneten Richtung steht im Zusammenhang mit einer Sitte ihrer Zeit, die sich darin gefiel, verschiedenartige Melodien, Anfänge und Bruchstücke von Volksliedern, Naturlaute u. dergl. zu einem bunten kontrapunktischen Durcheinander zusammenzuschweißen. Derartig zustande gebrachte Stücke in denen bisweilen eine hervorragende Kunsttechnik ihrer Urheber zutage trat, wurden Quodlibets genannt und bildeten ein viel und gern gebrauchtes, nie versagendes Mittel heiterer Geselligkeit. Von außerordentlicher Mannigfaltigkeit sind die Vorwürfe, deren man sich als geeigneter Programme zu solchen Quodlibets bediente und unter ihnen stehen die Schlachtgemälde an erster Stelle. Waren diese doch dazu angetan, das tollste Durcheinander in rhythmischer, klanglicher und — textlicher Beziehung nicht nur erlaubt, sondern, als naturgetreu, geradezu geboten erscheinen zu lassen. So besitzen wir von Jannequin eine Schilderung der siegreichen Schlacht Franz I. von Frankreich gegen die Schweizer im Solde des Herzogs von Mailand bei Marignano (1515). Der Satz ist vierstimmig, später aber — ein Beweis für die Beliebtheit des Stückes — von Philipp Verdelot um eine beliebig hinzuzufügende fünfte Stimme

[1] S. Ambros, Gesch. der Musik III, S. 209.

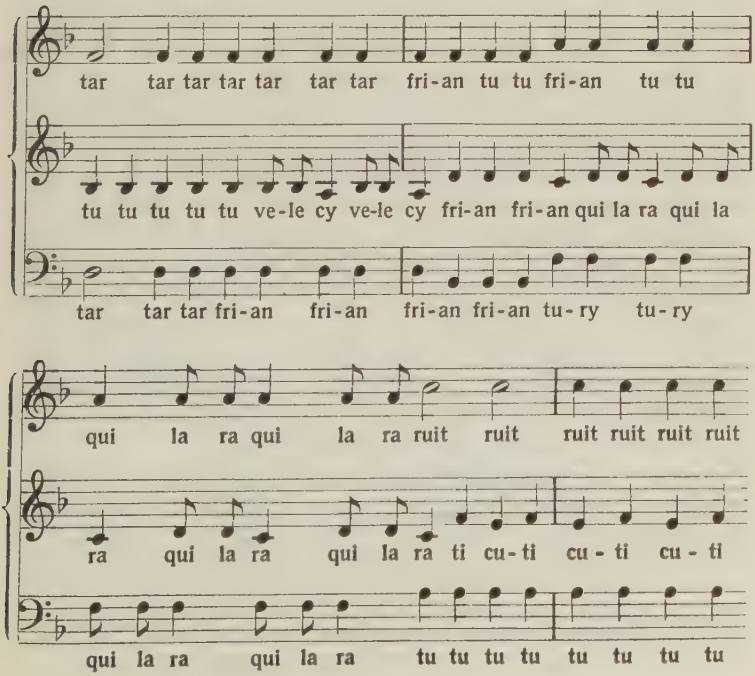
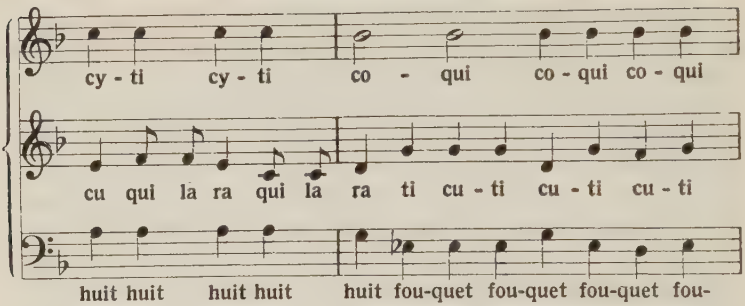
bereichert worden. Nach der treffenden Schilderung von C. von Winterfeld[1] läßt uns der Komponist darin die Signale der französischen Reiterei hören; dazwischen und dahinter erschallen, mit dem Munde nachgeahmt, frische, aufmunternde Trompetentöne. Nun beginnt das schwere Geschütz zu krachen, die Handröhre zu knattern, die Kugeln zu sausen und zu pfeifen, mit Prasseln einzuschlagen, die Schutz- und Trutzwaffen zu klirren und zu rasseln; alles dieses nicht durch tonlosen Lärm ausgedrückt, sondern durch musikalische Phrasen zu Silben, die, an sich bedeutungslos, das Darzustellende lebhaft versinnlichen. Endlich wankt der Feind, das Siegesgeschrei ertönt, und als dasselbe in den letzten ausgehaltenen Tönen verhallt, hören wir zu deren Verklingen noch die unter dem Gewühle bereits begonnenen, nun deutlicher hervortretenden kläglichen Rufe der Geschlagenen. Zu dieser Schilderung ist jedoch zu bemerken, daß sie leicht den Irrtum erwecken könnte, als ob die beschriebenen Wirkungen auf musikalischem Wege erzielt würden. Nichts wäre irriger als dies. Das Charakteristische liegt lediglich im Text mit seinen, den darzustellenden Geräuschen willkürlich nachgebildeten Lauten. Der Musik würde man ohne Kenntnis des Textes ihre Bestimmung unmöglich anmerken. Vor allem fehlen die nach unserm heutigen Geschmack für einen solchen Fall unerläßlichen Wirkungen frei einsetzender Dissonanzen, mit denen ja der textliche Ausdruck sehr wirksam hätte unterstützt werden können. Statt dessen bewegt sich das Stück, dem Stile der Zeit entsprechend, durchgehends in konsonanten Dreiklängen, die nur hie und da durch Durchgangstöne oder Vorhalte einige Abwechslung erhalten und durch die mannigfaltige Verteilung des Textes auf die verschiedenen Stimmen rhythmisches Leben gewinnen. Auch von dem Mittel der Modulation ist noch nirgends Gebrauch gemacht. Das hier folgende Bruchstück dürfte hinreichen, um von Anlage und Art dieser Musik einen Begriff zu geben:

[1] Musiktreiben und Musikempfinden im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin 1851, S. 12 f.


fleur dl lis, Fleur
ne. Suy - vez Fran - coys, Le roy Fran-
La fleur de lis,
ne. A - larme, a - larme, a-larme, a-
de hault pris, Y
coys! A - lar - me, a-larme, a - larme, a-
Fleur de hault pris,
lar - me, Suy - vez Fran - coys! Le roy Fran-
— est en per - son - ne!
larm'! Sui - vez la cou - ron - ne!
Y est en per - son - ne!
coys! Suy - vez la cou - ron - ne!

Bei dieser mit großem Beifall aufgenommenen, ja vielfach nachgeahmten Darstellung ließ Meister Jannequin es nicht bewenden, wir besitzen von ihm noch andere, wie die „Einnahme von Boulogne" zu vier und die „Schlacht von Metz" zu fünf Stimmen. In seine Fußstapfen traten Tommaso Cimelli und der Deutsche Johann Trajanus; selbst Andreas Gabrieli setzte zwei, 1592 veröffentlichte Schlachtstücke zu acht Stimmen, und noch 1608 verfertigte der Wolfenbüttler Kapellmeister Thomas Mancinus ein solches Tonstück zum Gedächtnis an die Schlacht bei Sievershausen. Zu einer besondern Berühmtheit gelangte die mehrfach im Druck erschienene „Schlacht bei Pavia" (1525) von Matthias Hermann, der, wie es scheint, selbst als Mitkämpfer an ihr teilgenommen hatte. Das Stück zerfällt in drei Teile, von denen der erste die Aufforderung und Vorbewegung zur Schlacht, der zweite das Treffen selbst und der dritte die Siegesfeier behandelt. Auch hier werden das Schlachtgetümmel und der ganze Verlauf des Kampfes in naturalistischer Weise hörbar dargestellt und mit besonderm Fleiß auch die wechselnden Stimmungen der streitenden Parteien wirksam auseinander gehalten. In den Schlachtruf der Franzosen: ‚Compagnons en avant!' mischt sich das Feldgeschrei der Italiener: ‚Viva il duca Milano', dem dann später das Jammergeschrei der geschlagenen Franzosen über die Gefangennahme ihres Königs entgegentritt, und im dritten Teil schließt sich auch der Landsknecht den Siegesrufen der Italiener an.

Einen freundlichen Gegensatz zu diesen ernsten, aufregenden Schlachtenschilderungen der Niederländer bilden ihre an Zahl weit überwiegenden Tongemälde heitern, ja ausgesprochen komischen Charakters, Den Ton zu diesen bald harmlos lieblichen, bald derb ausgelassenen Quodlibets dürfte Nicolas Gombert in seinem „chant des oiseaux", seiner dreistimmigen Vogelmotette, zuerst angeschlagen haben. Wie der Text des dieser zugrunde liegenden altfranzösischen Gedichts die Wiederkehr des Frühlings begrüßt und die Herzen der Menschen aus ihrem Winterschlaf zu ermuntern und für die Wunder des Vogelgesangs zu begeistern sucht, so hat auch der Komponist nichts verabsäumt, um in dem

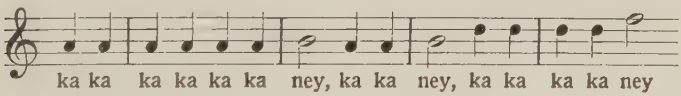
Hörer eine möglichst realistische Vorstellung dieses Gesangs zu erwecken. Freilich erreicht auch er, wie Jannequin in seinen Schlachtmusiken, seinen Zweck weniger durch eigentlich musikalische Mittel, wie etwa hohe Tonlagen, Triller oder andere Verzierungen, als durch gehäufte Wiederholungen kurzer, dem Vogelgesang abgelauschter Naturlaute, durch die schon, wenn sie gesprochen werden, eine lebhafte Vortäuschung der Vogelsprache erzielt wird. Laute, wie tu, tu, tu, pity, pity, pity, ruit, ruit, ruit, huit, huit, huit, turry, turry, turry u. a. m. waren wohl geeignet, die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen, wenn auch die eigentliche Komposition selbst, abgesehen von den zahlreichen Tonwiederholungen, sich von einem kirchlichen Gesange jener Zeit nicht wesentlich unterscheidet. Hier eine Probe der Motette:



In der Art dieses Vogelkonzertes ist nun eine ganze Reihe von Chansons Clément Jannequins gehalten, der sich damit und mit den schon erwähnten Schlachtgemälden als den hervorstechendsten Vertreter der Tonmalerei des 16. Jahrhunderts zu erkennen gibt. Die Überschriften dieser Gesänge, die unter dem Gesamttitel Inventions musicales im Jahre 1544 in Lyon zuerst im Druck erschienen[1], geben uns einen Begriff dessen, was Jannequin durch seine Musik auszudrücken sich getraute. Da finden wir den Gesang der Nachtigall, den Lerchengesang, auch ein ganzes vierstimmiges Vogelkonzert über denselben Text wie das genannte dreistimmige Gomberts, ferner die Hirschjagd, zweimal die Hasenjagd, die Eifersucht u. a. m. Den höchsten Grad derb komischer Ausgelassenheit dürfte er in einer, „caquet des femmes“ (auf deutsch: Weiberklatsch) überschriebenen Chanson erreicht haben. Von ähnlicher drastischer Komik ist endlich seine schon 1529 in Paris erschienene Motette „les cris de Paris“, in der er die seltsamen Laute, mit denen die Ausrufer in Paris ihre verschiedenen Waren zum Verkauf ausbieten, zur Darstellung bringt.

Das von den Niederländern und Franzosen des 16. Jahrhunderts gegebene Beispiel blieb auf die deutschen und italienischen Tonsetzer nicht ohne Wirkung. Auch unter den deutschen Arbeiten dieses Zeitraums treffen wir auf Jagdstücke mit Hörner-

[1] Einen größeren Teil der Gesänge veröffentlichte in neuerer Zeit Henri Expert in seinen Maîtres musiciens de la Renaissance française.

klang und Hundegebell — die deutschen Hunde bellen wuff, wuff, die französischen gnouff, gnouff —, L. Lemlin läßt in seinem sechsstimmigen Gesang: „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß“ — in Forsters Liedsammlung, Nürnberg 1540 — den Tenor unter Begleitung von drei andern Stimmen das eigentliche Lied singen, während zwei Soprane dazu in buntem rhythmischen Wechsel beständig Kuckucksrufe erschallen lassen, der Dresdener Kapellmeister Antonio Scandelli bringt in seinen 1570 erschienenen „Neuen und lustigen weltlichen deutschen Liedlein“ einen Gesang für vier Singstimmen: „Ein Henlein weiß, mit ganzem Fleiß“, der dem Tonsetzer Gelegenheit gab, die Stimme der Hühner beim Eierlegen nachzuahmen, und noch heute dürfte sein



von den verschiedenen Stimmen übernommen, die komische Wirkung nicht verfehlen[1]. Auch der berühmte Tonmeister Johannes Eccard, ein Schüler Orlando di Lassos, folgte gelegentlich diesen Bahnen und hat beispielsweise in einem Chorstück (1589) das Getümmel des Markusplatzes in Venedig in Tönen zu malen versucht. Und so lebendig ist das ganze ausgeführt, daß C. v. Winterfeld, der in seinem Werke „Gabrieli und sein Zeitalter“ darüber berichtet, sich äußert: „Wo uns der Meister dieses seltsam und charakteristisch ineinander gewirrte Mancherlei vor das Gehör bringt, den stolz einherschreitenden Edeln, die Unverschämtheit von zwei zudringlichen Bettlern, den Ausrufer, der, denselben Gesang bei jeder Wiederholung um einen Ton erhöhend, durch das Gewirr der andern Stimmen sich hörbar zu machen sucht, den ausländischen Kriegsmann, dessen behaglich fröhlicher Gesang, während er der Flasche zuspricht, zugleich die Grundlage des ganzen Harmoniegewebes bildet — hätte es uns wohl eine Szene auf dem offenen Platze einer volkreichen Stadt geschienen, wäre auch der wörtliche Inhalt uns nicht völlig klar geworden.“ Auch

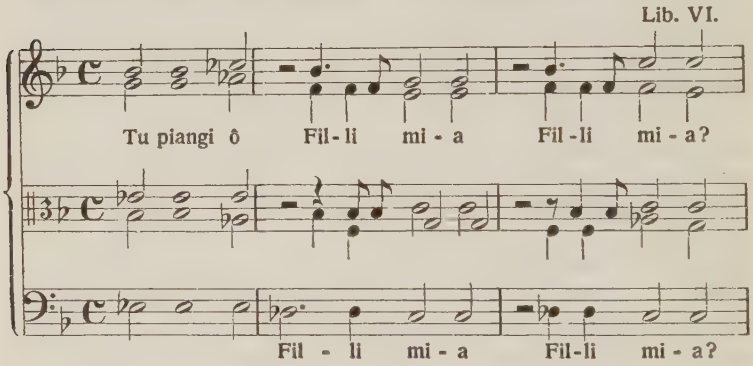
[1] Siehe C. F. Becker, Hausmusik in Deutschland, S. 45.

von italienischen und andern Tonsetzern ist Ähnliches zu berichten. So komponierte Andrea Gabrieli in Venedig zwei Schlachten für Doppelchor, und der böhmische Komponist und Kantor Christoph Demantius gab 21 sechsstimmige Schlacht- und Siegeslieder heraus (unter dem Namen Tympanum militare 1600 erschienen). Wie sehr die Tonmalerei gerade in Italien um sich gegriffen hatte, geht aus der Reaktion hervor, die sie und die ganze kontrapunktische Richtung der Musik gegen Ende des Jahrhunderts heraufbeschwor, eine Reaktion, die bekanntlich, von Florenz ausgehend, zur Erfindung des begleiteten Sologesangs führte und damit den Grundstein zum nachmaligen Kunstwerk der Oper legen sollte. Unter den mancherlei Streitschriften, mit denen die damalige Florentiner Reformpartei den Kampf gegen den Kontrapunkt aufnahm und für ihre neuen Ideale in die Schranken trat, nimmt die in Dialogform verfaßte und 1581 erschienene des Vincenzo Galilei an Bestimmtheit und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks wohl die erste Stelle ein. Nachdem der Verfasser darin das Lob der griechischen Musik gesungen und hierauf die Kontrapunktiker seiner Zeit in heftiger Weise abgekanzelt hat, weil sie in einer nach seiner Ansicht widersinnigen Weise es unternähmen, verschiedene Melodien zu einem organischen Ganzen zusammenzuschweißen, fährt er fort: „Vollends unsinnig und lächerlich ist die Art, mit denen sie den Worten der Dichtung nach ihrer Behauptung gerecht werden: sie malen das Getöse der Trommeln, sie ahmen den Trompetenton nach. Heißt es: „er stieg zu Pluto hinab", so brummen die Sänger, als wollten sie kleine Kinder in Furcht setzen; heißt es: „er erhob sich zu den Sternen", so kreischen sie, als litten sie an Leibschmerzen — für Worte, wie „Weinen, Lachen, Singen, Schreien, Lärmen, falscher Trug, harte Ketten, strenge Bande, rauher Berg, schroffe Klippe, grausame Schöne" usw. haben sie ihre malenden Phrasen. Hätte Isokrates oder ein anderer großer Redner irgend ein einzelnes Wort in ähnlicher Weise betonen wollen, so würde ihn das Gelächter und der Unwille seiner Zuhörer unterbrochen haben". Man ersieht aus diesen Anklagen, daß die Richtung auf das Tonmalerische damals in Italien in der Luft lag und daß man, wenn man auch

keine ganzen Programmusiken schrieb, doch keine Gelegenheit vorübergehen ließ, die malerische Kraft der Musik, wo es nötig oder auch nur möglich war, gehörig in den Vordergrund zu stellen.

Ein besonders wirksames Mittel für ihre Zwecke erwuchs der Tonmalerei in der im Laufe des 16. Jahrhunderts in das Tonsystem eindringenden und allmählich immer mehr in ihrem charakteristischen Werte erkannten Chromatik. Die strenge Diatonik der Kirchentöne, die dem ernsten, herben, eine individuelle Charakteristik geflissentlich ausschließenden Charakter der kirchlichen Tonkunst so recht entsprach, mußte versagen, wenn man den Einzelheiten des textlichen Inhalts in individuell gefärbter Darstellung auch klangmalerisch beikommen wollte. Die diatonische Tonlinie erschien zu spröde, um sich den zarteren Färbungen und feineren Übergängen der textlichen Stimmung anschmiegen zu können, und so standen den Tonsetzern vor Einführung der Chromatik fast nur die Mittel des Rhythmus zur tonmalerischen Charakterisierung zu Gebote. Von diesen Mitteln, namentlich von der Kombinierung gerader und ungerader Taktarten, Verschiebung (Ineinanderschachtelung) derselben Rhythmen nach Art der Engführungen u. a., haben sie denn auch — so z. B. in den erwähnten Schlachtengemälden — den umfassendsten Gebrauch gemacht. Mit der Chromatik kam nun auch in die melodische Gestaltung ein neues, befruchtendes Element, und daß durch das häufige Auftreten harmoniefremder Töne der Blick auf die Beziehungen der verschiedenen Tonarten und das für die musikalische Charakteristik so wichtige Mittel der Modulation gelenkt werden mußte, liegt auf der Hand. Schon Orlando di Lasso und noch mehr der Venetianer Cyprian de Rore sind in dieser Hinsicht als Pfadfinder anzusehen. Die eigentlichen Bahnbrecher in der noch halb unbewußten Ausbeutung der Mittel der Chromatik und der Modulation waren aber Don Nicola Vicentino, ein Priester aus Vicenza, Schüler Adrian Willaerts, der u. a. ein Klavier mit sämtlichen enharmonischen Tönen herstellen ließ und daran experimentierte, und Don Gesualdo, Fürst von Venosa, dessen gleichfalls in dieser Richtung angestellten Versuche zu den überraschendsten Ergebnissen führten. Wenn unter

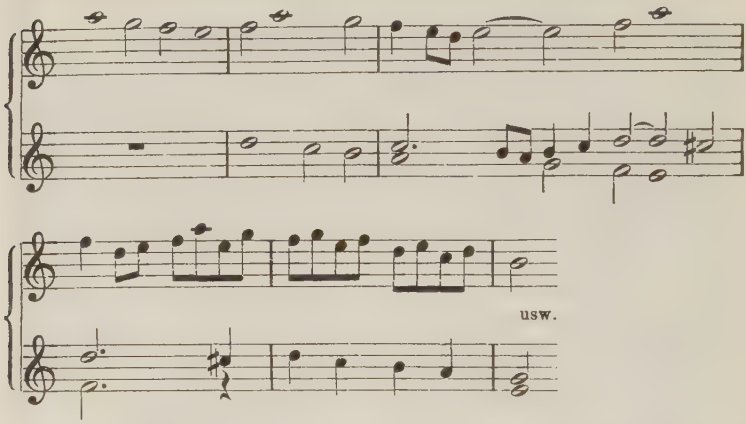
den von ihm ausgeklügelten Akkordverbindungen und Modulationen auch mitunter noch unlogische und geradezu häßliche auftauchen — ein Beweis, daß sein ästhetisches Urteil noch der notwendigen Klärung entbehrte — so weiß er uns dafür durch andere von außerordentlicher Schönheit und überzeugender Beredsamkeit reichlich zu entschädigen. Man sehe den wundervollen, uns ganz modern anmutenden Ausdruck in dem von Ambros (Gesch. d. Musik IV, S. 245) mitgeteilten Anfang eines Madrigals:



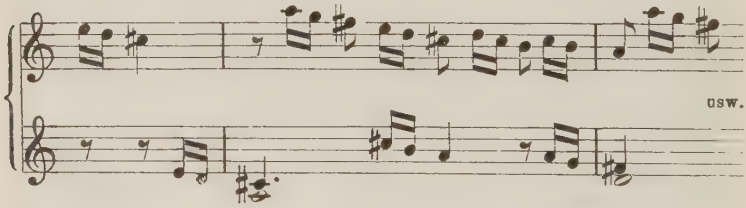
Wie man hieraus ersieht, begnügt er sich nicht damit, diese Funde überhaupt gemacht zu haben: er versteht sie auch in seinen Madrigalen als vollwichtige Mittel neuartigen Ausdrucks zur Geltung zu bringen und erwirbt sich somit das Verdienst, die Rüstkammer tonmalerischer Kunst um neue Stücke von bleibendem Werte bereichert zu haben. Da die Mehrzahl der Madrigale Don Gesualdos in der Mitte der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts erschien, zu der Zeit also, die der Entstehung des musikdramatischen Stils unmittelbar voranging, so dürfen wir ihren Verfasser unbedenklich als einen, wenn auch unbewußten, Vorkämpfer dieses Kunstzweigs bezeichnen, der gerade in den Mitteln der Chromatik und der Modulation kräftige Stützen tonmalerischen Ausdrucks gewinnen sollte. Schon die Werke Claudio Monteverdes und Francesco Cavallis, der beiden ersten hervor-

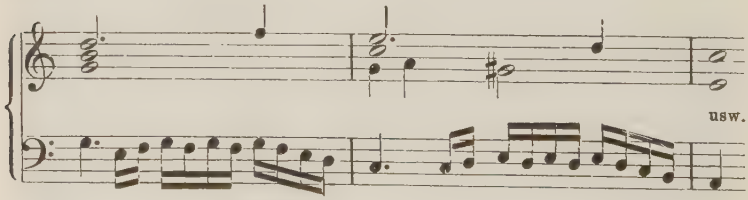
ragenden italienischen Opernkomponisten, beweisen, auf wie fruchtbaren Boden die Saat Don Gesualdos gefallen war.

Wir sind hiermit, im Verfolg unserer Betrachtungen, bis hart an die Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts gelangt, d. h. bis an die bedeutungsvolle Epoche der Entwicklung der Musik, in der nicht nur, wie schon angedeutet, der Grund zu den Verbindungsformen der Vokal- und der Instrumentalmusik gelegt wurde, sondern in der auch, gleichfalls in Italien, die reine Instrumentalmusik zum ersten Male ihre Schwingen energischer zu regen und einer selbständigen, nicht mehr von der Gesangskunst erborgten Existenz zuzustreben begann. Für unsere Zwecke ist dieser Zeitpunkt von ganz besonderm Interesse, weil mit ihm die Tonmalerei ihr Mündigkeitsalter erreicht, weil man in den von jetzt ab angestellten tonmalerischen Versuchen auf rein instrumentalem Wege dasselbe zu erreichen sich vermaß, wozu man bisher den mächtigen Bundesgenossen des begrifflichen Wortes mit ins Feld geschickt hatte. Erst jetzt beginnt die Zeit der eigentlichen Programmusik in dem zu Beginn unserer Ausführungen umschriebenen Sinne. Seltsamer Weise sind es aber nicht die Italiener, die sich zuerst versucht gefühlt hätten, diese Richtung zu der ihrigen zu machen, obschon gerade sie, als die Entdecker des Kunstmittels der Chromatik, dazu am ehesten in der Lage gewesen wären. Der Ruhm, als die ersten auf dem unbetretenen Gebiete vorgegangen zu sein, gebührt vielmehr den englischen Virginalspielern am Ende des 16. Jahrhunderts, deren Verdienste um die Ausbildung der Instrumentalmusik, insbesondere auch, was die bewußte Einführung des chromatischen Elementes in die instrumentale Kunst betrifft, erst in der neuesten Zeit die verdiente Würdigung gefunden haben. In dem Fitzwilliam-Book, der hauptsächlichsten Handschriftensammlung von Virginalkompositionen aus dem 16. Jahrhundert, befindet sich eine Phantasie von John Munday [Mundy], gest. 1630, in der wir wohl den ersten uns bekannt gewordenen Versuch rein instrumentaler Programmusik zu erkennen haben. Das Stück zerfällt in mehrere Abschnitte, die verschiedene Überschriften tragen. Der erste, in ruhigem Kontrapunkt gehaltene, ist überschrieben faire wether:



ihm folgt ein mit kleinen, blitzartigen Sechzehntelmotiven durchsetzter, überschrieben lightning:



endlich ein dritter, mit rollenden Figuren in der Tiefe, thunder betitelt:

Die Teile kehren mehrmals miteinander abwechselnd wieder, bis sich aus dem in dieser Weise dargestellten Kampf der Wetter-

mächte ein heller, klarer Tag — a cleare day — herausringt. Gerade dieser bestimmte Vorwurf instrumentaler Tonmalerei — das leuchtet ohne weiteres ein — wäre ohne die Hinzuziehung chromatischer Ausdruckselemente nicht wohl zu verwirklichen gewesen[1]. Im Übrigen dürfte die in dem Stücke zutage tretende programmatische Tendenz als ein Ausfluß und eine ästhetische Nutzbarmachung jener Lust am Figurieren zu erklären sein, die den Stil der Virginalisten schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts in besonderer Weise kennzeichnet[2]. Über ein anderes Programmstück aus derselben Zeit (enthalten in dem My Ladye Nevells Book im Besitz der Marquess of Abergavenny) berichtet Fr. Niecks[3] Es ist ein Schlachtstück (battle piece) von William Byrd (1543 bis 1623), dem Palestrina oder Orlandus Lassus der Engländer, wie ihn Fétis nennt. Das Stück ist nicht veröffentlicht und auch Niecks hat davon nur eine schlechte Kopie im Britischen Museum etwa aus dem Jahre 1656 gesehen. Es schildert nach der Beschreibung unsers Gewährsmanns in mehreren Abschnitten den Aufmarsch des Heeres, den Marsch der Fußtruppe, den Marsch der Reiter, den Irischen Marsch mit Sackflöte und Maultrommel, den Marsch zum Gefecht, die Schlacht selbst, den Rückzug der Feinde, den Siegesmarsch. Man sieht, daß das Ganze eigentlich nur eine Zusammenstellung von Märschen ist, zwischen denen ein tumultuöser Satz die eigentliche Schlacht und ein darauffolgender, langsam beginnender und allmählich im Tempo zunehmender die Flucht der Feinde versinnlicht. Die eigentliche bescheidene Tonmalerei ist demnach nur in diesen beiden Sätzen zu finden. Immerhin sind die beiden für uns isoliert dastehenden englischen Stücke merkwürdige Belege für den Trieb der Nachahmung von Objekten (Naturereignissen und Schlachten), die in späterer Zeit stehende Themen der Programmusiker bilden sollten. —

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, der Entwicklung der Instrumentalmusik, die sich zunächst vornehmlich in Italien voll-

[1] Vgl. M. Seiffert, Gesch. der Klaviermusik I, S. 68 f.
[2] Vgl. Dr. W. Nagel, Gesch. der Musik in England II, S. 79.
[3] Programme Music in the last four centuries. London, Novello 1907, S. 14 ff.

zog, im Einzelnen nachzugehen. Es sei daher nur daran erinnert, wie in den Meistern der Venetianischen Schule Andreas und Johannes Gabrieli und Claudio Merulo die Männer erstanden, die in ihren Intonazionen, Kanzonen, Tokkaten, Ricercares, Phantasien und Sonaten die ersten Instrumentalformen von einigermaßen individuellem Gepräge ins Leben riefen und wie dann der größte Orgel- und Klaviermeister seiner Zeit, Girolamo Frescobaldi (1583—1644), den innern Ausbau dieser Formen vollendete und zu neuen entwicklungsfähigen Formen den Grund legte. Von programmusikalischen Versuchen ist, wie erwähnt, bei allen diesen Meistern noch keine Rede — denn der mehrfach verwendete Kuckucksruf in einem der Capriccios Frescobaldis ist doch kaum als ein solcher zu betrachten —; es scheint, daß sie von der Sorge um das Zustandekommen der Formen an sich derartig erfüllt waren, daß ihnen die Möglichkeit etwaiger darüber hinausliegender instrumentaler Aufgaben überhaupt nicht zum Bewußtsein kam. Daß aber in den Gesangskompositionen die Neigung zur Tonmalerei fortlebte, beweist uns eine Sammlung Madrigale von Orazio Vecchi, die unter dem Titel „Le veglie di Siena ovvero i varij humori della musica moderna a 3, 4, 5 e 6 voci" 1604 in Venedig erschien. In diesen Gesängen hat sich der Komponist die Aufgabe gestellt, die verschiedenen menschlichen Gemütsstimmungen musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Wir treffen darunter l'umore grave (Ernst), allegro (Heiterkeit), dolente (Schmerz), gentile (Sanftmut), sincero (Aufrichtigkeit), affettuoso (Herzlichkeit) u. a. m. Ein anderer Meister dieser Zeit, Leone Leoni, wußte den Gesang der Nachtigall nachzuahmen, und sein Madrigal: Dimmi, Clori gentil, perchè non mami (Antwerpen 1606) gehörte aus diesem Grunde zu den beliebtesten Tonstücken seiner Zeit. Vor allem war es aber Luca Marenzio, der große Madrigalenkomponist, der nicht nur in seinen weltlichen, sondern auch in seinen geistlichen Gesängen sich deutlich bemüht zeigt, jedes einzelne Wortbild der von ihm gewählten Texte durch ein entsprechendes Tonbild zu illustrieren. So in den vier ersten Versen des 79. Psalms: „Herr, es sind die Heiden in dein Erbe gefallen", wo er uns die Vögel der Luft, die Tiere im Lande, denen die Leichen

der Heiligen zum Raube werden, das wie Wasser dahinrieselnde Blut, Spott und Hohn selbst, mit welchen die Nachbarn das erwählte Volk überschütten, hinzuzeichnen sucht, so in den gleichen Versen des 68. Psalms, wo der Herr, wie er sich erhebt, die Feinde, wie sie fliehen und sich dem Rauche gleich zerstreuen, in einer Reihe von Bildern an uns vorübergehen[1]. Sogar die strengen kontrapunktischen Formen mußten sich zu tonmalerischen Scherzen herbeilassen, wie aus einer 1600 geschriebenen Fuge Tarquinio Merulas hervorgeht, in der dieser mit dem ihm eigenen Humor die Schilderung einer lateinischen Unterrichtsstunde entwirft. Die Schüler sollen qui, quae, quod deklinieren, versprechen sich, stottern und stocken dabei und kommen aus dem Ton. Der Lehrer schreit wütend dazwischen, und so ergibt sich eine Art musikalischer Szene von überaus komischer Wirkung. Sänger und Zuhörer, erzählen die Zeitgenossen, konnten vor Lachen nicht zu sich kommen und die erstern warfen gewöhnlich um[2].

Die epochemachende Erscheinung Frescobaldis fand in seinem Heimatlande zunächst keine ihrer würdigen Nachfolger. Der eigentliche Erbe und Fortführer seiner Kunst war vielmehr der Deutsche Johann Jakob Froberger, der von 1637—1641 in Rom seinen Unterricht genossen hatte. Unter seinen Händen erlangte namentlich der Klavierstil durch vollere Ausnutzung des Instruments sowohl nach Seite der akkordischen Wirkung wie einer beweglicheren Melodik diejenige Freiheit und Eigenart, die ihn endgültig aus seiner bisherigen Abhängigkeit vom Orgelstil befreite und einer eigenen gedeihlichen Entwicklung entgegenführte[3]. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß Froberger sich voll bewußt war, damit der Klavierkomposition neue schöpferische Kräfte zugeführt zu haben, und daß er sich gerade hierdurch als der erste zur Komposition einer Reihe von Klavierstücken angeregt fühlte, die, aus den bisher festgehaltenen Grenzen heraustretend, zu Symbolen außermusikalischer Gescheh-

[1] Siehe Winterfeld, Jo. Gabrieli II, S. 93.
[2] Siehe Becker, Hausmusik, S. 45.
[3] Siehe F. Beier, Über J. J. Frobergers Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite. Leipzig 1884.

nisse heranwachsen sollten. Wenn Froberger hierin, bewußt oder unbewußt, an die programmatischen Bestrebungen der Virginalisten anzuknüpfen scheint, so macht sich doch ein bedeutsamer Fortschritt über diese hinaus darin geltend, daß hier nicht nur äußere Vorfälle, sondern auch, wie wir sehen werden, bestimmt motivierte Seelenstimmungen in den Bereich der künstlerischen Intentionen gezogen werden. Den Schauplatz dieser programmatischen Kompositionstätigkeit Frobergers bilden seine zahlreichen Klaviersuiten, Stücke in der bekannten zyklischen Form, die zwar von den Franzosen begründet, doch erst durch ihn die feste, in vier Hauptsätze gegliederte und in dieser Anordnung bis zu Bach und Händel maßgebend gebliebene Gestalt erhielten. Da haben wir zunächst in der XII. Suite[1] eine Allemande mit der Überschrift: Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV., also eine Trauermusik auf den Tod Ferdinands IV., des Sohnes seines Gönners Ferdinands III., der ihn mit 200 Gulden zu Frescobaldi nach Rom in die Lehre geschickt hatte. Einem flüchtigen Blick erscheint das Stück in äußerer Anlage und Charakter kaum verschieden von seinen übrigen Allemanden, die in ihrem gemessenen Zeitmaß und ihrer melodischen und harmonischen Fülle auch sonst eines gewissen Ernstes nicht entbehren. Was aber dem Stück ein besonderes Gepräge verleiht, ist der Umstand, daß es, obwohl die Grundtonart C-dur ist, sich vorwiegend in Moll bewegt und damit bekunden zu wollen scheint, daß der Komponist beflissen war, die gewohnte ernste Grundstimmung der Allemande in diesem Falle noch um einige Töne — bis zur Trauerstimmung — zu verdüstern. Am Schlusse des Stückes verirren sich leider die Intentionen des Komponisten in das Gebiet der unfreiwilligen Komik. Er läßt nämlich nach dem Schlußakkord die rechte Hand ein Glissando vom kleinen bis zum dreigestrichenen c ausführen und gibt selbst dazu in der Originalhandschrift die Erklärung durch eine Zeichnung, mit der er das Ende des letzten Taktes eigenhändig verziert hat.

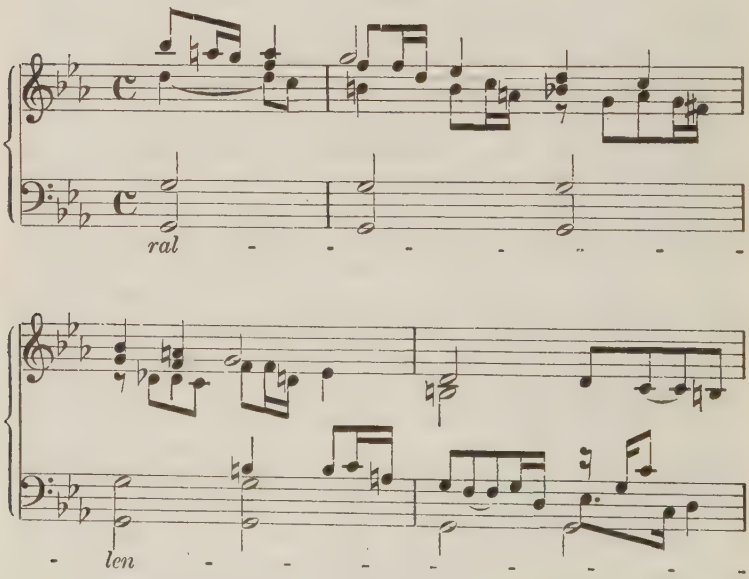
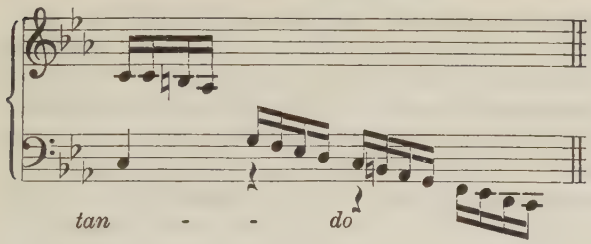
[1] Die Numerierung folgt der Gesamtausgabe der Werke Frobergers in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich".

Sie stellt mittels Wolken, Lichtstrahlen und Engelsköpfchen den Himmel dar, in den die Schlußpassage des Stückes nun mitten hineinfährt. Ohne Zweifel haben wir also darunter die Himmelsleiter zu verstehen, auf der des hochseligen Königs Majestät in das Gefilde der Seligen hinaufsteigt. Doppelt komisch — im unfreiwilligen Sinne — wirkt nun aber die, wie sonst üblich, auch hier vorgeschriebene Wiederholung des zweiten Teils der Allemande. Sollte dem König, so möchte man fragen, bei seinem ersten Anklopfen die Himmelstüre nicht geöffnet worden sein und sollte es eines zweiten Aufstiegs auf der Himmelsleiter für ihn bedurft haben, um zum ersehnten Ziele zu gelangen? Auch die übrigen Sätze sind vom Komponisten mit Randzeichnungen versehen, deren Beziehungen zu dem programmatischen Vorwurf allerdings nicht so klar zutage liegen.

Ein Stück ähnlicher Art ist die Lamentation auf den Tod Ferdinand III., noch düsterer, als das vorige, und vermöge seiner völlig freien Form, die zu einem ebenso freien, fast deklamatorischen Vortrag zwingt, seinem Zwecke noch angepaßter.

Beschränken sich diese beiden Kompositionen auf die Darstellung allgemeiner, durch bestimmte Vorfälle hervorgerufener Stimmungen, so sehen wir den Komponisten in einem dritten Stück der gleichen Gattung im vollen Fahrwasser der Programmmusik dahinsegeln. Es ist eine Totenklage, Tombeau genannt, auf das Hinscheiden seines besten Freundes, des Mr. Blancheroche in Paris, zu deren besserem Verständnis der Komponist ein in lateinischer Sprache geschriebenes Programm beigefügt hat, das, ins Deutsche übersetzt, folgendermaßen lautet: „Als Mr. Blancheroche, der bekannte Pariser Lautenspieler, in Gesellschaft Frobergers nach einem Gastmahl einen Spaziergang im königl. Garten gemacht und nach Hause kommend die Treppe hinaufsteigen wollte, kam er so heftig zu Fall, daß er von seiner herbeieilenden Frau und seinem Sohne sofort zu Bett gebracht werden mußte. Froberger, der die Verletzung seines Freundes für gefährlich hielt, lief sofort zum Arzt. Es erschienen auch mehrere Chirurgen, die sich zu einem Einschnitt in den verletzten Fuß veranlaßt sahen, um dem dort zusammengelaufenen Blute

einen Ausweg zu bahnen. Dem mitanwesenden Marquis de Termes legte Mr. Blancheroche auf alle Fälle die Sorge um seine Familie ans Herz. Bald darauf holte er den letzten Atemzug und hauchte seine Seele aus". Es ist wohl überflüssig zu sagen, daß es auch der kühnsten und naivsten Phantasie nicht gelingen wird, Beziehungen des von Froberger gelieferten zweiteiligen Stückes, dessen erster Teil ebenfalls wiederholt wird, zu dem geschilderten Vorgang aufzufinden, und wir müssen es dem Komponisten schon auf sein ehrliches Wort hin glauben, daß er die Dinge wirklich habe darstellen wollen. Nur der Schluß des Stücks, der das durchaus im Bereiche musikalischer Ausdrucksmöglichkeit liegende allmähliche Nachlassen und Verlöschen der Lebenskraft versinnlichen soll, ist dem Meister in überraschender, ja ich stehe nicht an, zu sagen: genialer Weise gelungen. Wie hier das Stück



auf dem Orgelpunkt der Dominante immer unter Benutzung desselben Motivs durch einander ablösende schmerzlichste Dissonanzen hindurch von der Höhe zur Tiefe hinabsinkt, bis nach Erreichung des tonischen Dreiklangs die langsam und verhallend bis zum großen C hinabgleitende C-moll-Tonleiter — gleichsam eine umgekehrte Himmelsleiter — den Sterbenden in die Todesnacht versinken läßt — das ist vom Komponisten mit ebenso einfachen wie zielsichern Mitteln ausgeführt worden, eben das Kennzeichen wahrer Genialität.

Das Werk, dem Froberger hauptsächlich seinen Ruf als Programmusiker verdankt und das seine Persönlichkeit mit einem fast legendenhaften Nimbus umgeben hat, ist die Suite oder genauer die Allemande, in der er seine widrigen Schicksale auf der Reise von Paris nach London und das ihm dort widerfahrene Mißgeschick zu schildern unternommen hat. Er soll nämlich auf der Überfahrt von Calais nach Dover von Seeräubern überfallen und seiner ganzen Habe beraubt worden sein. Aller Mittel entblößt kommt er nach London und ist froh, als Bälgetreter bei einem Organisten einen vorläufigen Unterschlupf zu finden. Als er aber eines Tags, in melancholisches Nachdenken versunken, die Bälge einmal zu treten vergißt, wird er vom Organisten mit einem Fußtritt zur Türe hinausbefördert. Über dieses traurige Geschick hat er eine Lamentation komponiert, die uns bis vor einigen Jahren nur durch eine Mitteilung Matthesons, in dessen Besitz sie sich befand, bekannt geworden war, im Übrigen als verschollen galt. Den Bemühungen Guido Adlers, des Herausgebers der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, ist es zu danken, daß das

Stück (als Suite Nr. XXV unter den Gesamtwerken Frobergers) zum ersten Male der allgemeinen Kenntnis zugänglich gemacht worden ist. Es betitelt sich: Plainte, faite à Londres, pour passer la mélancholie und ist, wie das vorher besprochene, von einem in lateinischer Sprache abgefaßten Programm oben erwähnten Inhalts begleitet. Wer nun aber an dieses Stück besondere Erwartungen geknüpft hatte, ist freilich arg enttäuscht worden. Es ist eine Allemande in A-moll, schlecht und recht, ja sogar von auffallender Kürze (beide Teile zusammen umfassen nur 18 Takte) und ohne jede erkennbare Beziehung zu dem vorgestellten Programm, aus dem einfachen Grunde, weil dergleichen Geschehnisse — musikalisch überhaupt nicht darstellbar sind. Mag sich Froberger damit — in Goethescher Weise — sein Leid vom Leibe geschrieben haben: für uns hat das Stück keinen weitern Sinn, als den durch die Noten direkt gegebenen, und es könnte sein Programm mit demselben Recht und Unrecht der ebenfalls in A-moll stehenden Suite Nr. X beigegeben werden, ohne daß etwa stärkere Unstimmigkeiten zu befürchten wären. Dieselbe Beurteilung dürfte wohl auch die andere, vielfach erörterte, aber bis heute nicht aufgefundene Allemande treffen, die sich gleichfalls in Matthesons Besitz befunden hat und von der er sagt, daß in ihr „die Überfahrt des Grafen von Thurn und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren geleget wird". „Froberger", fügt Mattheson hinzu, „ist selbst mit dabey gewesen".

Als letztes der für uns in Betracht kommenden Stücke Frobergers ist die Suite Nr. XIV in G-moll zu nennen, aus deren wieder lateinisch geschriebenem Programm nicht unzweifelhaft hervorgeht, ob sie — genauer die Allemande der Suite — nur die Trösterin für erlittene Unbill abgeben oder die letztere selber in ihrem ganzen Verlaufe zur tonmalerischen Erscheinung bringen soll. Das Programm lautet: „Als Herr Froberger von Brüssel nach Lovenium (Löwen?) wanderte, wurde er von Lothringischen Soldaten, die sich dort umhertrieben, tätlich angegriffen, ja sogar, obwohl er seinen kaiserlichen Paß vorzeigen konnte, beraubt und mit Wunden heimgeschickt: zur Tröstung seines bekümmerten Gemüts hat er

diese Lamentation komponiert". Hoffen wir, daß es dem vom Schicksal wiederholt so übel mitgenommenen Tondichter auch in diesem Fall gelungen ist, sich durch seine Musik von seinem Leide zu befreien. Sollte er eine umfassendere programmatische Darstellung bei seiner Komposition im Auge gehabt haben, so würden wir in dem Stücke, wie es uns vorliegt, nur einen Beweis mehr für die Unübersteiglichkeit der Grenzen des musikalischen Ausdrucks erblicken können.

Sucht man auf Grund dieser Überschau der der Sphäre der Programmusik angehörigen Kompositionen Frobergers zu einem Endergebnis bezüglich seiner Stellung zur Programmusik zu gelangen, so dürfte dies auf folgende Weise zu formulieren sein: Froberger bemüht sich, nicht ganz ohne einigen Erfolg, bestimmte Seelenstimmungen durch bewußte Anwendung geeigneter Kunstmittel zu entsprechendem musikalischen Ausdruck zu bringen. Sobald er sich jedoch mit seiner Schilderungskunst auf das Gebiet des sichtbaren, realen Lebens begibt, sind die Ergebnisse entweder gleich Null oder es sind Absonderlichkeiten im Sinne einer unbeabsichtigten Komik. Die im Verhältnis zu seinem Gesamtschaffen geringe Zahl seiner eigentlichen Programmstücke bezeugt übrigens, daß diese wohl nur als beiläufige Ergebnisse, sozusagen nur als Nebenabfälle seiner im übrigen höheren Zielen zugewandten Kunsttätigkeit zu betrachten sind und aus dieser hinweggedacht werden könnten, ohne daß dadurch seine Bedeutung für die Entwicklung seiner Kunst irgendwelche Einbuße erlitte.

Froberger war seiner Kunstrichtung nach ein Vertreter der süddeutschen, hauptsächlich durch Frescobaldi beeinflußten Schule, stand aber persönlich auch unter dem Einfluß der Franzosen, von denen er namentlich mit den Lautenisten Gallot und Denis Gaultier und mit den Klaviermeistern Chambonnières und Louis Couperin in persönlichen Verkehr getreten war. Die aus der Ballettmusik Ludwigs XIII. sich herschreibende Sitte der französischen Komponisten, ihre Tänze mit Überschriften zu versehen, die ihnen aber nur, wie den Ballettmusiken, „als theatralische Etikettes, nicht als Gesamtausdruck des innern musikalischen

Empfindungsgehaltes“[1] dienen sollten, hatte Froberger zu der seinigen gemacht, und unter seinen Händen hatte sich die Überschrift bisweilen zum ausgeführteren Programm erweitert. Im Gegensatz zu den Süddeutschen zeigte sich die norddeutsche Organistenschule der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unmittelbar von dem Einfluß der Franzosen nicht berührt, doch haben wir auch aus ihrem Kreise von einem Programmstück Kunde zu geben, welches keinen Geringern, als den großen Orgelmeister Dietrich Buxtehude (1637—1707) zum Verfasser hat. Leider ist das aus sieben Suiten bestehende Werk für uns als verloren zu betrachten, und wir erfahren nur aus einer Mitteilung des schon mehrfach erwähnten Mattheson, daß der Komponist darin die „Natur und Eigenschaft der Planeten artig abgebildet“ habe. In welchem Sinne dies geschehen sein könne, bleibt uns natürlich rätselhaft, doch trifft Spitta[2] vielleicht das Richtige, wenn er daran erinnert, „daß den sieben Planeten — mehr kannte man damals nicht und rechnete Sonne und Mond mit hinzu — bestimmte Charaktereigenschaften beigemessen wurden, nach denen die Astrologen ihren Einfluß auf das Leben und die Geschicke der Menschen berechneten. Offenbar hat Buxtehude diese in den Suiten widerspiegeln und so sieben Charakterstücke schaffen wollen, was nach Matthesons Urteil ihm durchaus gelungen ist“. In diesem Sinne wären die Stücke freilich der eigentlichen Programmusik nicht zuzurechnen, sondern zeigten sich nur dadurch bemerkenswert, daß in ihnen zum ersten Male eine scharfe Auseinanderhaltung so zahlreicher verschiedenartiger Grundcharaktere mit Erfolg durchgeführt worden wäre.

Werfen wir hier einen Rückblick auf unsere bisherigen Ausführungen über instrumentale Programmusik, so haben wir in ihnen die Suite als fast ausschließliche Trägerin der darauf abzielenden Bestrebungen kennen gelernt. Da dürfte wohl mit Recht die Frage aufgeworfen werden: Wie kommt es, daß die mit der Suite ursprünglich so nahe verwandte Sonate noch nirgend in den

[1] Siehe Seiffert, Gesch. der Klaviermusik I, S. 159.
[2] J. S. Bach I, S. 259.

Dienst programmatisch-musikalischer Kunst gestellt worden ist? Die Antwort hierauf ergibt sich leicht, wenn man die Art der Entwicklung der Sonate ins Auge faßt. In ihrer ältern Form von J. Gabrieli begründet und durch ihn selbst schon vom Bläserchor auf Streichinstrumente übertragen, geriet sie nach und nach immer ausschließlicher in die Hände der italienischen Violinspieler und erlangte durch A. Corelli (1653—1713) als Sonate für zwei Violinen oder für Solovioline mit begleitendem Baß die höchste Stufe ihrer damaligen Entwicklung. Die Sonaten Corellis zerfielen wie die seiner unmittelbaren Vorgänger — Vitali, Bassani, Veracini u. a. — in Kammer- und Kirchensonaten. Während die Kammersonate lied- und tanzartige Sätze bevorzugte und sich schon anfänglich der Suite oder Partita näherte, in der sie später gänzlich aufging, bestand die Kirchensonate, später Sonate schlechthin genannt, gewöhnlich aus vier — seltener drei oder fünf — Sätzen, die, ohne Anlehnung an eine Tanzform, frei erfunden und nach dem Prinzip des Kontrastes aneinandergereiht waren. In dieser Form wurde sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch außerhalb Italiens gepflegt, wie namentlich die noch vor den Corellischen erschienenen Sonaten des Salzburger Kapellmeisters Heinrich Franz von Biber und die 12 Sonaten des Engländers Henry Purcell aus dem Jahre 1683 beweisen. Daß die Sonate in diesem Gewande als Violinsonate, in dem sie damals einzig einherging, nicht zu programmatischen Zwecken zu gebrauchen war, leuchtet bei der geringen Vielseitigkeit violinistischer Wirkungen ohne weiteres ein. Sie mußte erst dem universalern Ausdrucksapparat des Klaviers zugängig gemacht werden, ehe man mit ihr an Aufgaben dieser Art herantreten konnte. Diese Übertragung der damaligen Sonatenform von den Streichinstrumenten auf das Klavier vollzogen und damit die Klaviersonate begründet zu haben, ist das musikgeschichtlich kaum hoch genug anzuschlagende Verdienst Johann Kuhnaus (1660—1722), des Vorgängers J. S. Bachs als Kantor an der Thomaskirche in Leipzig. Ihrer formellen Gestaltung nach tragen seine Sonaten die Züge ihrer Vorbilder, der italienischen Violinsonaten. Sie sind vier- oder fünfsätzig und beobachten einen regelmäßigen Wechsel

zwischen schneller und langsamer Temponahme, die zwar nicht angegeben ist, wohl aber aus dem Charakter der Sätze mit ziemlicher Sicherheit geschlossen werden kann; in den meisten findet sich auch eine Fuge vor. Abgesehen von dieser streng kontrapunktischen Form, zeigen sich die einzelnen Sätze in ihrem besondern Aufbau völlig frei und namentlich unbeeinflußt von den in der Suite herrschenden Tanzformen. Unter diesen Umständen mußte sich die Sonatenform, auch ganz abgesehen von dem vielseitigern Charakter des Klaviers, zur Aufnahme eines programmatischen Vorwurfs viel geeigneter erweisen, als die bisherige Suite, die den Komponisten von der Rücksichtnahme auf die charakteristischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Tänze nicht entbinden konnte. Kuhnau war sich dieser Vorteile wohl bewußt und da zudem das Beispiel des „berühmten Frobergers und anderer excellenten Komponisten mit ihren unterschiedenen Batailles, Wasserfällen, Tombeaux usw." verlockend auf ihn wirkte, so ist es nicht zu verwundern, daß er, der Begründer der Klaviersonate, sogleich auch der erste Verfasser von Programmsonaten geworden ist. Daß diese Stücke als Programmstücke sich, aus den angegebenen Gründen, weit über die Leistungen seiner Vorgänger erheben mußten, liegt auf der Hand, ja, da Kuhnau sich nicht damit begnügt, seine Programme der zugehörigen Musik einfach voranzustellen, sondern sie auch in ihren fortlaufenden Einzelheiten deutlich zu ihr in Beziehung bringt, so ist er als der erste eigentliche Programmmusiker in unserm heutigen Sinne zu bezeichnen.

Das Werk Kuhnaus, um das es sich für unsere Betrachtung handelt, betitelt sich: „Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien, in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen, allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet von Johann Kuhnauen". Leipzig 1700. In einer langen, an den „geneigten Leser" gerichteten Vorrede gibt der durch eine vielseitige wissenschaftliche Bildung ausgezeichnete Verfasser seinen Standpunkt der Programmusik gegenüber klar zu erkennen. Indem er zunächst den rednerischen und den bildenden Künsten hinsichtlich der unmißverständlichen Darstellung ihrer Objekte und der daraus folgenden unfehlbaren Wirkung auf die Hörer

oder Beschauer den Vorrang vor der Musik einräumt, nimmt er doch auch für diese die Fähigkeit in Anspruch, auf die Gemütsbeschaffenheit des Hörers bestimmte Wirkungen ausüben zu können. Allerdings, meint er, gehöre dazu nicht nur eine bedachtsame Auswahl der musikalischen Ausdrucksmittel durch den Komponisten, sondern auch eine bestimmte Disposition des Hörers, die der beabsichtigten Wirkung gewissermaßen auf halbem Wege entgegenkommen müsse. „Denn nachdem der Humeur der Zuhörer ist, nachdem wird auch der Musicus seine Intention schwer oder leichte erlangen. Ein lustiger Geist kann ohne Schwierigkeit zur Freude oder zum Mitleiden gebracht werden, dahingegen ein Künstler große Mühe haben wird, wenn er dergleichen bei einem Melancholico oder Cholerico ausrichten soll". Zweifellos sei die Wirkung der Vokalmusik und „man hat sich derselben gemeiniglich bedient, wenn man in denen Gemütern was sonderliches operieren sollen, weil die Worte zu deren Bewegung viel, ja das meiste beitragen, Denn gleichwie die Rede schon vor sich selbst würcket, also bekömmt sie vollends durch die Music eine durchdringende Kraft." Aber auch der reinen Instrumentalmusik sei, weil sie auf unwiderleglichen mathematischen und akustischen Gesetzen beruhe, je nach ihrer individuellen Beschaffenheit eine spezifische Wirkung auf den Hörer keinesfalls abzusprechen. Unmittelbar verständlich und in dem beabsichtigten Sinne wirksam könne sie allerdings nur sein, wenn sie einen natürlichen Vorgang wie den Gesang der Vögel, das Glockengeläute, den Kanonendonner oder ähnliches in direkter Nachahmung zur Darstellung bringe. Wenn man aber „auf eine Analogiam zielet und die Musikalischen Sätze also einrichtet, daß sie in aliquo tertio mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen, da sind die Worte allerdings nöthig, wenn es der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer ergehen soll, als denen Stummen, deren Sprache von den wenigsten verstanden wird". Freilich sei auch trotz der erklärenden Worte die bezweckte Wirkung auf den Hörer nicht immer zu verbürgen, und er macht sich schon darauf gefaßt, daß man wider seine Sonaten „viel zu erinnern finden und sagen wird, daß sie dasjenige nicht vorstellen, was die darunter und dabey gesetzten Worte

bedeuten sollen". Zum Schluß bittet er den Leser, „die gute Intention und den Lusum Ingenii geneigt aufzunehmen, und wofern er etwa nichts nach seinem Geschmacke hierinnen antreffen sollte: Wie ich denn selber jetzo bei Verfertigung dieser Vorrede eines oder das andere davon, nachdem es bereits von der Kupfer-Presse gekommen, geändert und verbessert wünschen möchte; so dencke er nur, daß ein versuchtes Werk nicht gleich das erste mahl gerathen müsse."

Man ersieht aus den angeführten Sätzen, daß der Wert, den der Verfasser der Programmusik zumißt, nicht gerade hoch zu veranschlagen ist. Schon ihre dreifache Abhängigkeit, einmal von der spezifischen Geschicklichkeit des Komponisten im Gebrauche der Mittel, sodann von den begleitenden Worten und endlich von der Disposition des Hörers mußte ihm ihre Existenzberechtigung als Kunstgattung recht fragwürdig erscheinen lassen, und die ganze Vorrede macht den Eindruck der Verteidigung einer nach seiner innersten Überzeugung doch recht anfechtbaren Sache. Daß ihn trotz alledem die Aufgabe gelockt und, wie es scheint, wirklich gefesselt hat, wird uns durch seine Charakterisierung der Arbeit als lusus ingenii hinreichend erklärt: sie gewährte ihm den Genuß eines geistigen Spiels mit den Mitteln der Kunst, und zwar nicht zum Zwecke eines inhaltlosen Scherzes, sondern im Dienste durchaus kunstwürdiger Aufgaben. So lange diese sich in den Grenzen des musikalisch Ausdrückbaren bewegen, ist denn auch das Ergebnis seines Geistesspiels durchaus ernst und der Würde der Kunst gemäß, sobald sie ihn aber diese Grenzen zu überschreiten zwingen, verfällt er in Sonderbarkeiten, die zum mindesten nicht ernst zu nehmen sind, wenn ihnen nicht geradezu der Stempel des Mißlungenen, ja des Lächerlichen und Kindischen aufgeprägt ist. Eine nähere Durchsicht der Sonaten wird nach beiden Seiten zu dem Gesagten die Belege an die Hand geben. Hören wir zunächst, was der Komponist in den einzelnen Sonaten zu schildern versucht hat[1]:

[1] Außer den hier folgenden Programmen ist jeder einzelnen Sonate noch eine ausführliche Darstellung der zugrunde liegenden biblischen Geschichte vorangestellt.

I. Der Streit zwischen David und Goliath.

Die Sonata exprimiret:

1. Das Pochen und Trotzen des Goliaths.
2. Das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes.
3. Die Hertzhafftigkeit Davids, dessen Begierde, dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen, und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hülffe.
4. Die zwischen David und Goliath gewechselten Streit-Worte, und den Streit selbsten, darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert, und er dadurch gefället, und gar getödtet wird.
5. Die Flucht der Philister, ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen, und sie mit dem Schwerte erwürgen.
6. Das Frohlocken der Israeliten über diesem Siege.
7. Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musicirte Concert.
8. Und endlich die allgemeine in lauter Tantzen und Springen sich äußernde Freude.

II. Der von David vermittelst der Music curirte Saul.

Die Sonata präsentiret:

1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit.
2. Davids erquickendes Harffen-Spiel und
3. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe.

III. Jacobs Heyrath.

Man höret in dieser Sonata:

1. Die Freude des gantzen Hauses Labans über der Ankunfft des lieben Vetter-Jacobs.
2. Jacobs durch den verliebten Schertz erleichterte Dienstbarkeit.
3. Dessen Hochzeit, die Glücks-Wünsche, und das von der Rahel Gespielinnen gesungene Braut-Lied.

4. Den Betrug Labans, da er dem ehrlichen Vetter und Bräutigam an statt der Rahel die Lea an die Seite leget.
5. Den in der Hochzeit-Nacht vergnügten Bräutigam, dabey ihm zwar das Hertz was böses saget, er aber solches gleich wieder vergisset und einschläffet.
6. Jacobs Verdruß über dem Betruge.
7. Jacobs neue Hochzeit-Freude oder die Reprise des vorigen.

IV. Der todtkranke nud wieder gesunde Hiskias.

Die Sonata praesentiret:

1. Das betrübte Hertz des Königes Hiskias, über der Todes-Post, und das sehnliche Bitten um seine Gesundheit, in einem Lamento, mit dem Vers: „Heil du mich, lieber Herre“ aus dem Liede: „Ach Herr, mich armen Sünder“.
2. Sein Vertrauen, daß Gott sein Gebet schon erhöret habe, und ihm die Gesundheit gewiß geben, auch vor seinen Feinden Ruhe schaffen werde, in dem Vers: „Weicht all, ihr Uebelthäter, mir ist geholfen schon“. Aus vermeldtem Liede.
3. Die Freude über seiner Genesung, dabey er denn manchmal an das vorige Uebel dencket, dasselbe aber bald wieder vergisset.

V. Der Heyland Israelis Gideon.

Die Expression der Sonata bedeutet:

1. Den Zweifel Gideons an der von Gott ihm gethanen Versprechung des Sieges.
2. Seine Furcht bey dem Anblicke des grossen Heeres der Feinde.
3. Seinen gewachsenen Muth über der Erzehlung des Traumes der Feinde und dessen Deutung.
4. Das Schmettern der Posaunen und Trommeten, ingleichen das Zerschmeissen der Krüge, und Feld-Geschrey.
5. Die Flucht der Feinde und das Nacheilen der Israeliten.
6. Die Freude über dem remarquablen Siege der Israeliten.

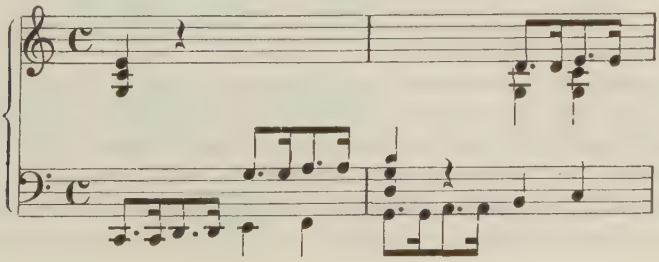
VI. Jacobs Tod und Begräbniß.

Die Sonata praesentiret nichts anders als:

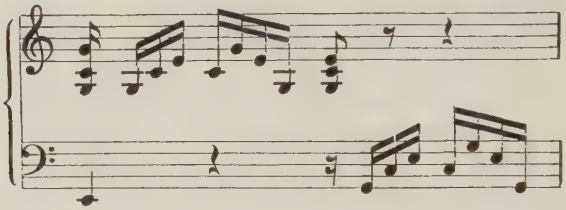
1. Das bewegte Gemüthe der Kinder Israel bei dem Sterbe-Bette ihres lieben Vaters.
2. Ihr Betrübnis über seinem Tode, ingleichen ihre Gedanken, was darauff erfolgen werde.
3. Die Reise aus Egypten in das Land Canaan.
4. Das Begräbnis Israelis und die dabey gehaltene bittere Klage.
5. Das getröstete Hertz der Hinterbliebenen.

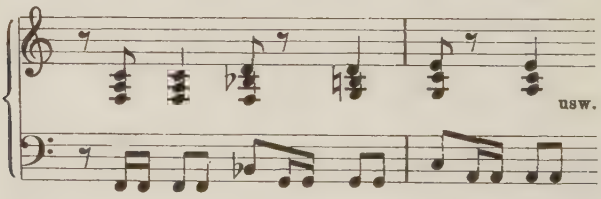
Aus diesen Programmen geht hervor, daß die Zahl der Sätze der Sonaten durchaus frei ist, d. h. sie richtet sich in jedem einzelnen Falle nach den verschiedenen Vorfällen und den dadurch bedingten Stimmungswechseln des zugehörigen Programms. Die musikalische Arbeit beruht vielfach nur auf der Durchführung eines einzigen oder sehr weniger kurzer Motive, die den Kern der Situation mehr oder weniger treffend veranschaulichen, übrigens bisweilen — sozusagen als Leitmotive — in andere Sätze hinüberspielen. Dadurch runden sich die betreffenden Sätze zu geschlossenen Stimmungsbildern ab, und der Fortschritt der Handlung vollzieht sich gewissermaßen zwischen den einzelnen Sätzen. In andern Fällen wird die äußere Handlung selbst in ihren Ausschlag gebenden Momenten in drastischer Weise musikalisch darzustellen versucht.

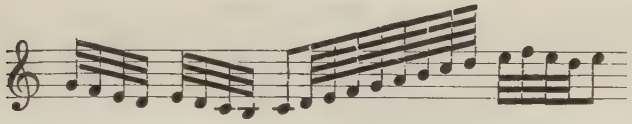
Von jener motivischen Kleinarbeit gibt gleich der 1. Satz der ersten Sonate ein treffendes Beispiel. Durch ein kurzes punktiertes Motiv:



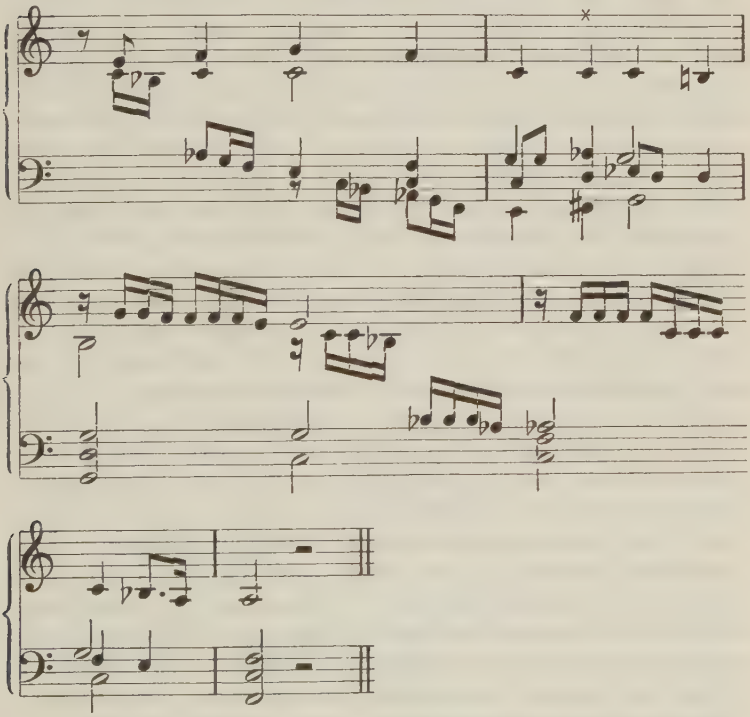
und eine bald darauf hinzutretende, mit ihm abwechselnde rollende Figur:



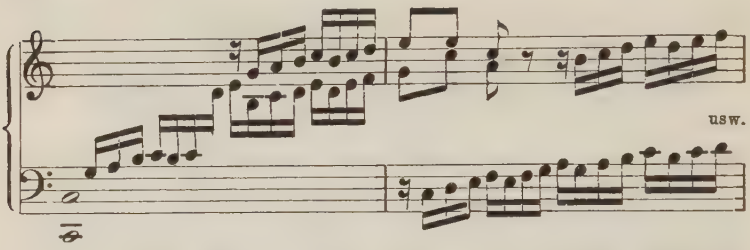
wird das trotzige, sich blähende Wesen des Goliath ganz anschaulich geschildert. Die Angst und das Zittern der Israeliten kommt sehr angemessen durch den in phrygischer Tonart stehenden Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" zum Ausdruck und erhält noch dadurch eine besonders charakteristische Illustrierung, daß die sehr interessante, vielfach in chromatischen Modulationen sich bewegende harmonische Begleitung von dem Effekte der Bebung, der dem Klavichord eigentümlich war, fortlaufend Gebrauch macht. Ganz unzutreffend erscheint dagegen der folgende Satz, ein harmloses Allegretto, wohl geeignet, dem einfachen Hirtenknaben David als Sinnbild zu dienen, aber ohne jede Spur der vom Programm verlangten Herzhaftigkeit und Kampfbegierde. Jetzt beginnt der Kampf selbst. Mit schweren Schritten poltert der Riese heran:

— man denkt unwillkürlich an Fafner und Fasolt — bald darauf und mit ihm abwechselnd das dem vorhergehenden Allegretto entnommene harmlose Davidmotiv. So geht es eine Zeitlang hin und her, bis die Motive sich verschlingen und plötzlich ein ungestüm dazwischengeworfener, jäh aufsteigender und sich oben festbohrender Lauf:



den Steinwurf versinnlicht, der den Riesen an die Stirne trifft und zu Tode bringt. Schmerzdurchbohrt (man sehe besonders den mit × bezeichneten Akkord des folgenden Notenbeispiels) bricht er zusammen und haucht, unter rinnendem Blute, sein Leben aus:



Darauf die Flucht der Philister, in sich überstürzenden Nachahmungen sehr glücklich versinnlicht:



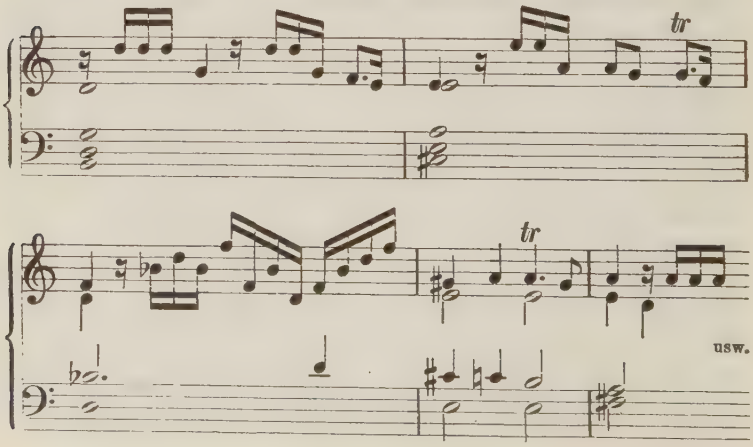
Die drei letzten Sätze, in denen allen die Freude der Israeliten, in verschiedenen Abstufungen, zum Ausdruck gebracht wird, ähneln in ihrer motivischen Monotonie dem ersten Satze, mit dem sie, aus demselben Grunde, auch den Charakter einheitlicher Stimmungsbilder gemeinsam haben. Da zu den so gearteten Sätzen auch der zweite und dritte zu rechnen sind, so bleiben als die eigentlichen programmusikalischen Teile nur der vierte und der fünfte übrig und von diesen namentlich der vierte, der denn auch, rein musikalisch genossen, mindestens rätselhaft anmuten würde. „Und gehöret in solchen Fällen eine gütige Interpretation dazu", sagt Kuhnau selbst in der Vorrede von solchen Sätzen, hat auch nicht versäumt, an den Hauptstellen durch erläuternde Bemerkungen über den betreffenden Noten dem Verständnis des Spielers noch mehr zu Hülfe zu kommen, als es schon durch die vorgedruckte allgemeine Inhaltsangabe der Sonaten geschehen ist.

In der zweiten Sonate ist der 1. Satz zugleich musikalisch der wertvollste, wie auch vom Standpunkt der Programmusik aus der lehrreichste. Musikalisch wertvoll ist er überall da, wo er sich darauf beschränkt, eine melancholische Grundstimmung zu entwickeln, sowohl in dem ersten, präludienartigen Teile, wie auch in der Fuge, obwohl der auffallend unstete Kontrapunkt zum Thema schon auf die Gemütsstörungen des Königs hindeuten zu sollen scheint. Wo aber der Komponist die Unsinnigkeit des Königs zu schildern unternimmt, wie schon an einer Stelle im Präludium — der sonderbaren Zweiunddreißigstelpassage — und in dem spätern Teile der Fuge mit ihren fortlaufenden Quintenparallelen, da verfällt er selbst mit seiner sinnlosen Musik dem

Fluche der Lächerlichkeit und beweist nur, daß der Schilderungskraft der Musik Grenzen gezogen sind, die sie nicht überschreiten kann, ohne die Grundlagen ihrer eigenen Existenz zu untergraben. Der 2. Satz, „Davids erquickendes Harfenspiel", ist bei aller Lieblichkeit seines Themas zu lang ausgesponnen und rhythmisch zu einförmig, um erquicklich wirken zu können, und so ist es kein Wunder, wenn wir auch aus dem in ununterbrochenen punktierten Achtelrhythmen verlaufenden 3. Satze eine Gemütsberuhigung des Königs nicht herauszuhören vermögen.

Wie in der ersten die drei letzten Sätze, so sind es in der dritten Sonate die drei ersten, die auch ohne Programm nach ihrem Stimmungsgehalt klar verständlich sind, die lustige fugierte Gigue als Einleitung, der infolge obstinater Wiederkehr ein und desselben Motivs gedrückt dahinschleichende, aber durch heitere Allegro-Motive mehrfach aufgehellte 2. Satz, die frohbewegte Hochzeitsmusik mit dem von den Gespielinnen der Rahel gesungenen anmutigen Brautchor. Was nun folgt, der Betrug Labans, ist wohl die größte Verirrung, der der Komponist bei Abfassung dieser sechs Sonaten verfallen ist. Wenn der 4. Satz der ersten Sonate in gewissen Äußerlichkeiten, wie dem Stampfen des Riesen, dem Steinwurf, dem Zusammensinken des tötlich Getroffenen, dem rinnenden Blut, Momente enthielt, denen auf musikalischem Wege wenigstens rhythmisch beizukommen war, und wenn die Unsinnigkeit des Königs Saul in der Sinn- und Zusammenhangslosigkeit der Musik doch immer eine Art Vergleichungsmoment fand, so mußte der Komponist der Aufgabe, den Betrug Labans musikalisch wiederzugeben, völlig rat- und hülflos gegenüberstehen. Denn die Musik ist der Verstellung unfähig, sie arbeitet nur mit positiven Mitteln und ist außer stande, den Schein zu erwecken, als sei das, was sie besage, nicht eigentlich das, was sie besagen wolle. Kuhnau hat sich indessen auf höchst naive Weise helfen zu können geglaubt. Da eine unerwartete harmonische Verknüpfung in der Sprache der Theorie Trugfortschreitung genannt wird, so hat er hier den Hebel angesetzt und einen freien rezitativartigen Satz erfunden, in welchem die Trugfortschreitungen einander auf dem Fuße folgen, einen Satz, der gewissermaßen aus

„Lug und Trug" zusammengesetzt ist und der daher nach seiner Meinung im höchsten Grade geeignet sein mußte, ein musikalisches Gegenbild des zugrunde liegenden Programms vor dem Hörer zu entwickeln. Daß dies nicht der Fall ist und daß das Ergebnis weiter nichts als den Eindruck des Willkürlichen, Unzusammenhängenden, Plan- und Ziellosen erweckt, braucht kaum ausgesprochen zu werden. Für die auf diesen Satz folgende, motivisch mit ihm verwandte Fuge, die sich aus dem Lug- und Truggespinst zu voller Klarheit herausgearbeitet hat, fehlt uns an dieser Stelle erst recht das Verständnis. An die Fuge reiht sich ein Glück und Zufriedenheit atmendes Sätzchen, wohl geeignet zum Ausdruck der Stimmungen, die den glücklichen Bräutigam nach der Hochzeit erfüllen. Auch seine bösen Ahnungen, über die er sich aber hinwegzusetzen vermag, werden durch kurze Ausweichungen nach Moll und bald darauffolgende Umkehr nach Dur nicht unpassend illustriert. Wie er dann plötzlich den Betrug entdeckt und seinem Unmut freien Lauf läßt, das hat der Komponist, unter Benutzung des Betrugsmotivs Labans, höchst anschaulich auszudrücken verstanden. Die Stelle, die sich an zwei piano erklingende Durakkorde, mit denen Jacob wieder eingeschlafen ist, offenbar in plötzlichem forte und heftiger Bewegung anschließt, lautet:

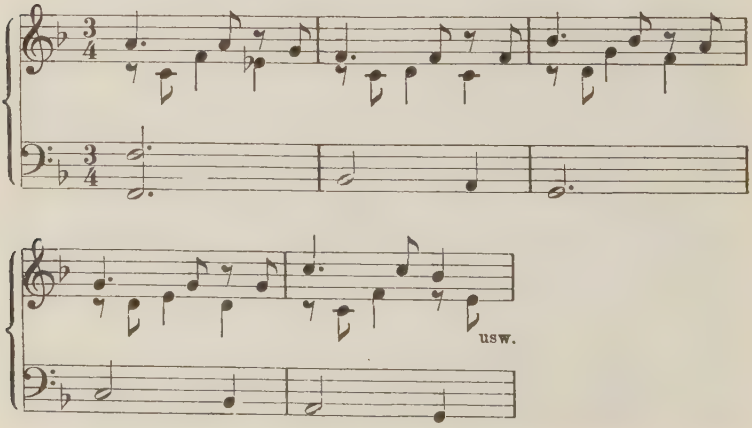


Nachdem er seinen Unmut ausgetobt, beruhigt er sich wieder, und die Hochzeitsfreude kann von neuem beginnen. Hier hat der Komponist die Sache kurz gemacht, denn nach der ausführlichen Inhaltsangabe muß sich Jakob einer neuen, sieben Jahre dauernden Dienststellung unterziehen, um damit die Rahel endgültig zu verdienen, und diese zweite Hochzeit ist es erst, die durch die wiederholte Hochzeitsmusik geschildert wird.

Die vierte Sonate gibt am wenigsten zu Bemerkungen bezüglich ihres programmatischen Charakters Veranlassung. Die beiden ersten Sätze sind Paraphrasen über die Choralmelodie: „Ach Herr, mich armen Sünder", das erste Mal als Lamento in getragenem Viervierteltakt, das zweite Mal rhythmisch variiert in offenbar lebhafter zu nehmendem Sechsvierteltakt, zum Zeichen, daß die bisherige Betrübnis des Hiskias einer tröstlichen Stimmung gewichen ist. Als 3. Satz folgt in munterm Dreiachteltakt ein zwar zwischen Dur und Moll hin und her pendelndes, aber doch frohe Laune an der Stirn tragendes zweiteiliges Stück, das in seinem Charakter lebhaft an die Gigue, den Schlußsatz der Suiten, erinnert. Einige kurze Adagio-Floskeln, die an zwei Stellen plötzlich auftauchen, um gleich wieder zu verschwinden, weisen — wie kleine Leitmotive — unverkennbar auf das Lamento zurück. Die ganze Sonate braucht nicht notwendig als Programmusik aufgefaßt zu werden.

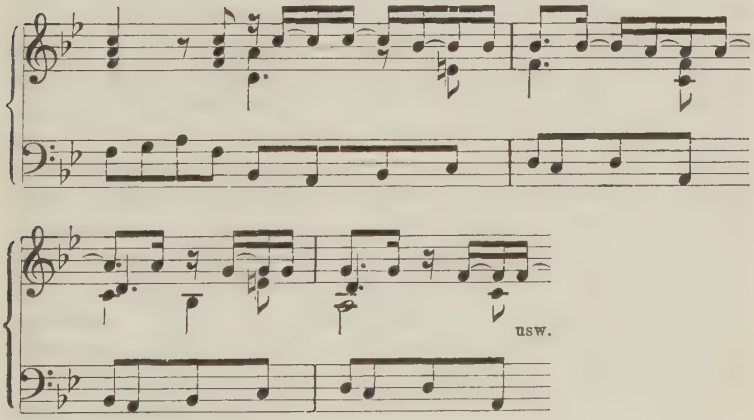
Um so mehr bedarf die fünfte Sonate wieder einer „gütigen Interpretation", wenigstens für ihre drei ersten Sätze. So würde wohl niemand aus dem ersten heraushören, daß darin Gideons Zweifel an der göttlichen Versprechung zum Ausdruck kommen solle. Ist man jedoch durch die Überschrift über die Absicht des Komponisten unterrichtet, so kann man der Art, wie er sie zu erreichen gesucht, das Prädikat geistreich nicht versagen. Wie er das auf- und absteigende, in F-dur stehende Motiv erst mit f dann mit g beginnen läßt, wie es bald darauf im Sopran in C-dur, mit c beginnend, auftaucht, um gleich nachher vom Alt, von d aus, nachgeahmt zu werden, wie es später in der Beleuchtung von B-dur angeschaut wird, wieder erst mit der Prime, dann mit der Sekunde beginnend, wie dazwischen andere kleinere Motive eben-

falls von verschiedenen Tonstufen aus erklingen und endlich im zweiten Teile des Satzes das Hauptmotiv in der Umkehrung auftritt, um auch in dieser Gestalt nach den verschiedensten Tonstufen verschoben zu werden und, nach immer dichter aufeinanderfolgenden Wiederholungen, in seine Urgestalt zurückzukehren: das mag wohl — „per argumentum similitudinis", wie sich Kuhnau mit Bezug hierauf in der Vorrede ausdrückt — als ein musikalisches Bild des Zweifels gelten, des Hin- und Herwerfens eines Gedankens, den man sich nicht völlig anzueignen vermag. Freilich gewinnt man diesen Eindruck nur durch eine Verstandesoperation, die mit dem künstlerischen Genusse nichts zu tun hat. Aber darin liegt ja gerade das Wesen der Programmusik, daß sie sich als solche nicht unmittelbar unserm genießenden Verständnis erschließt, sondern, um in dem vom Komponisten beabsichtigten Sinne von uns aufgenommen zu werden, der Hülfe einer verstandesmäßigen Überlegung nicht entraten kann. Nach einem kurzen Übergangssätzchen, das, in der Art des zuletzt angeführten Notenbeispiels, den Eindruck eines Rezitativs ohne Worte macht, folgt der 3. Satz, aus dem zwar nicht auf den wiedererwachten Mut Gideons geschlossen werden kann, der aber durch die hin- und hergehenden stockenden Rhythmen:



das Raunen der Feinde untereinander, „wie einer dem andern seinen gehabten Traum und dessen zu Gideons Vorteil gemachte Deutung erzehlete", nicht übel zum Ausdruck bringt. Die übrigen Sätze sind in Charakter und Erfindung den ähnliches ausdrückenden Schlußsätzen der ersten Sonate so verwandt, daß sie zu besondern Bemerkungen keinen Anlaß geben.

Die sechste Sonate setzt sich fast nur aus Klage- und Trostgesängen zusammen, denn auch die Reise nach Ägypten, die durch einen in monotonen Achteln sich fortschleppenden Baß versinnlicht wird, ist als eine Art Trauer- und Totenmarsch aufzufassen. In den auffallenden Sechzehntelsynkopen:



vermutet Shedlock, der englische Herausgeber der „Biblischen Historien", wohl mit Recht die Andeutung des Schluchzens der Leidtragenden. Der 2. Satz ist überschrieben: Pensano alle consequenze di questa morte — sie denken an die Folgen dieses Todes. Sollte der Komponist, um dies musikalisch zur Anschauung zu bringen, deshalb zu einer Fuge gegriffen haben, um in dem konsequenten Durchführen des Fugenthemas ein tertium comparationis zu den Konsequenzen des Todes Jakobs zu gewinnen, so wäre dies eine Ungereimtheit, die sich der durch den Betrug

Labans hervorgerufenen würdig anschlösse. Die übrigen Sätze bedürfen, als rein musikalisch verständliche Stimmungsbilder, keiner nähern Betrachtung.

Das Gesamtbild der Biblischen Sonaten Kuhnaus, wie es sich uns aus den vorstehenden Einzelbetrachtungen ergibt, dürfte das S. 36 über seine Stellung zur Programmusik und den Wert des von ihm Geleisteten Gesagte bestätigen. Nicht einen mit der reinen Vokal- oder Instrumentalmusik gleichberechtigten Kunstzweig erblickte Kuhnau in der Programmusik, sondern nur ein, wenn auch mit Ernst von ihm betriebenes Spiel schöpferischen Geistes, wohl geeignet, die Stärke und die Grenzen musikalischer Ausdrucksfähigkeit auf praktischem Wege zu ermitteln. Er war sich auch wohl bewußt, daß das von ihm Erreichte nicht auf die Zustimmung aller rechnen dürfe, ja, er fühlte wohl, daß er mit manchen seiner Intentionen ein gewagtes Spiel treibe und „daß manchem viel Sätze darinn verdächtig vorkommen dürften, wenn ihn nicht die Worte auff die Spur meiner Raison brächten", aber warum sollte er sich durch diese Überlegungen von dem Versuche überhaupt abhalten lassen, den schon mancher vor ihm unternommen hatte und der jedenfalls zur gründlichen Erkenntnis, wenn nicht zur Vermehrung der musikalischen Ausdrucksmittel dienen mußte? Das Ergebnis seiner Versuche ist denn auch, wie wir sehen, durchaus zweischneidiger Natur. Neben Trefflichem, ja Geistreichem, mußten wir anderes als völlig verfehlt, ja sinnlos bezeichnen, und so erkennen wir in den „Biblischen Historien" Kuhnaus den echten Typus der Programmusik, wie wir ihn schon vor ihnen kennen gelernt haben, und wie er auch nach ihnen bis auf den heutigen Tag, auf ungleich höherm Standpunkte der musikalischen Entwicklung, derselbe geblieben ist und, angesichts des zwitterhaften Charakters dieser Kunstgattung, derselbe bleiben mußte.

Daß ein so umfangreiches und neuartiges Werk eines so bedeutenden Meisters nicht einen tiefergehenden Einfluß auf seine Zeit ausgeübt hat, zeigt so recht die Unerheblichkeit und Unfruchtbarkeit der ganzen Gattung. Selbst Johann Sebastian Bach, der Größte unter den Großen der auf Kuhnau folgenden

Kunstepoche, der Kuhnaus Bekanntschaft schon von Weimar aus gemacht hatte und zweifellos auch als Komponist unwillkürlich mit von ihm beeinflußt wurde, hat sich nur zweimal, in seiner Jugendzeit, offenbar nur scherzweise dazu versucht gefühlt, sein Scherflein auf den Altar der Programmusik niederzulegen, ist aber später niemals wieder zu einem ähnlichen Versuche zurückgekehrt. Das eine dieser beiden Werke, deren Entstehung nach Spitta in die Arnstädter Zeit des Meisters, etwa in das Jahr 1704, zu verlegen sein dürfte, betitelt sich: Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo — Capriccio über die Abreise seines geliebtesten Bruders — und verrät in seinem ganzen Zuschnitt seine Abstammung aus den „Biblischen Historien". Wie Spitta erzählt, war Johann Jakob, der zweite von Sebastians älteren Brüdern, nachdem er in Eisenach seine Kunstpfeifer-Lehrjahre durchgemacht, nach Polen ausgewandert und hatte sich dort, bestochen durch den romantischen Zauber, der sich um das Haupt des damals bis nach Polen vorgedrungenen Schwedenkönigs Karl XII. wob, entschlossen, als Hautboist in die schwedische Garde einzutreten. Während der Tage des Abschieds, den von seinen Geschwistern und Verwandten zu nehmen er noch einmal in die Heimat zurückgekehrt war, wird es gewesen sein, daß Sebastian die Komposition für ihn aufsetzte, die dem Scheidenden ein brüderliches Andenken in der Ferne sein sollte[1]. Das Stück zerfällt in sechs Sätze von ungleicher Länge und wechselnder Tonart, denen vom Komponisten folgende Überschriften beigegeben sind:

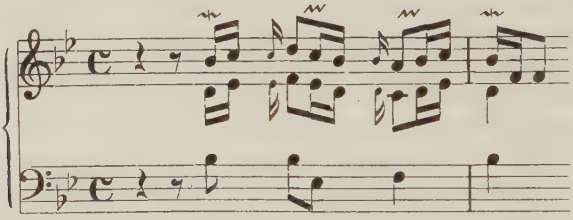
1. Arioso-Adagio. Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.
2. Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.
3. Adagissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.
4. Allhier kommen die Freunde zusammen, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied.

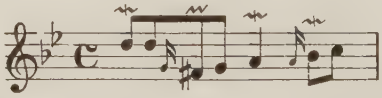
[1] Siehe Spitta, J. S. Bach I, S. 231.

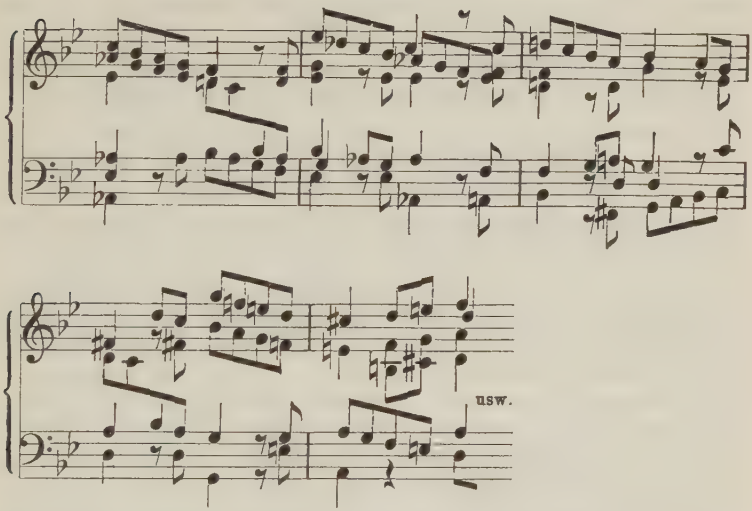
5. Adagio poco. Aria di Postiglione.

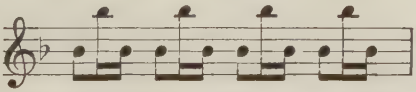
6. Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione.

Wie in den „Biblischen Historien" liegen auch hier den einzelnen Sätzen nur ganz kurze, für die Situation charakteristische Motive zugrunde, die das ausschließliche Material der auch im ganzen kurz angelegten Sätze bilden. So dem ersten das durch seine überzahlreichen Vorschläge, Pralltriller und Mordente schmeichelnd und kosend klingende:



dem zweiten das ebenso reich verzierte:

welches fugiert durchgeführt wird, sich aber nicht mit den sonst in der Fuge üblichen leitereigenen Tonarten begnügt, sondern in die entlegensten Tonarten moduliert, offenbar als Symbol des Seltsamen und Unerwarteten, was dem Bruder in der Fremde zustoßen könnte. Nach einem Halbschluß auf der Dominante von F-moll beginnt das Lamento der Freunde, sehr sinnreich in Form einer Passacaglia angelegt, indem über einem obstinaten, wenn auch selbst später mehrfach variierten Basse, dem Sinnbild der unvermeidlichen bevorstehenden Trennung, schluchzende, verhaltene Klagelaute in allen Abstufungen schmerzlicher Bewegtheit ertönen. Das Herankommen der zahlreichen Freunde des Scheidenden wird, nach einigen überleitenden vollen Akkorden, durch gruppenweise Nachahmungen sehr hübsch illustriert:



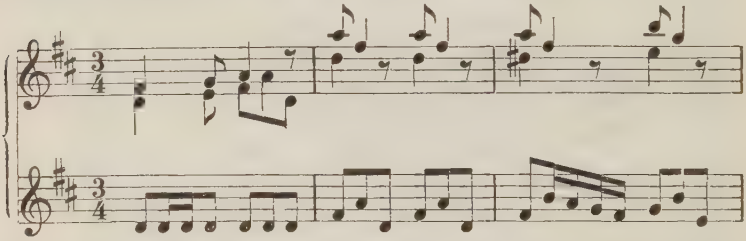
Hiermit endet allerdings der programmatische Charakter des Stückes, denn was noch folgt, bedarf keiner erläuternden Worte: das hübsche Lied des Postillons, dessen Hornruf:

mit dem Hauptmotiv des 1. Satzes rhythmisch verwandt ist, und die meisterhafte, unter vielfacher Benutzung des Hornrufs gearbeitete Fuge, mit der das Ganze zum erheiterndem Abschluß gelangt.

Das andere der hierhergehörigen Stücke J. S. Bachs ist eine „Sonate“ in D-dur[1], der zwar kein Programm beigegeben ist, die aber durch ihre ganze Anlage im Stile der Kuhnauschen Historien, im besondern durch ihre rezitativischen verbindenden Zwischensätze die Annahme programmatischer Intentionen nahelegt. Diese Annahme wird dadurch noch verstärkt, daß Bach, ganz ähnlich wie in dem Capriccio, der Schlußfuge in der Handschrift die Über-

[1] Gesamtausgabe der Klavierwerke Bd. IV, S. 19.

schrift: Thema all' Imitatio Gallina cucca hinzugefügt hat, die zwar sprachlich nicht recht verständlich ist, aber doch wohl besagen soll, daß er darin das Gackern der Henne und den Kuckucksruf habe nachahmen wollen, was ja auch aus dem Hauptthema:

und dem später hinzutretenden zweiten Gegensatz:



deutlich hervorgeht. Welcher Art das ganze Programm gewesen sein mag, dürfte freilich bei diesen geringen Anhaltspunkten heute nicht mehr zu ermitteln sein.

Beide Stücke Bachs machen durchaus den Eindruck künstlerischer Scherze und beweisen durch ihre Vereinzelung unter den Gesamtwerken des Meisters, daß er der durch sie vertretenen Kunstgattung keinen besondern Wert beilegte. „Einem so musikalischen Genie, wie dem seinigen", äußert sich Spitta, „mußte es unerträglich sein, die Kunst auf Krücken wandeln oder Magd-Dienste tun zu sehen. Das produzierende oder reproduzierende Hineinziehen eines Musikstücks in das Empfindungsgebiet einer bestimmten äußerlichen Vorstellung dient allzuhäufig nur der Flachheit und hilft sie befördern. Für die Erfindungskraft des Komponisten wird es ein Reizmittel, wenn die Energie des musikalischen Schauens ermattet; das Einbildungsvermögen der Hörer aber, weit entfernt, zum rechten Verständnis leichteren Zugang zu erhalten, wird dadurch auf Nebendinge abgezogen und der musikalischen Hauptsache entfremdet". Ein durchaus zu unterschreibendes und für die Programmusik aller Zeiten zutreffendes Urteil.

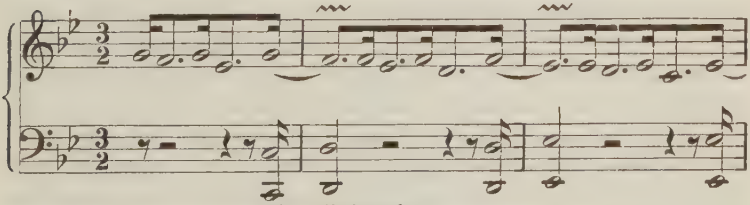
Mehr noch als die deutschen Komponisten dieses Zeitraums, unter denen hinsichtlich programmatischer Bestrebungen nur noch des (jedenfalls von Kuhnau beeinflußten) Vielschreibers Georg Philipp Telemann (1681—1767) — Orchestersuiten „Wassermusik“ und „Don Quixote“ — im Vorübergehen gedacht sei, zeigten sich die französischen Lauten- und Klavierkomponisten bestrebt, ihren Stücken einen ideellen Hintergrund zu geben, waren sie doch gerade in dieser Beziehung, wie wir sahen, auf die Deutschen (Froberger) erst von Einfluß geworden. Die S. 31 erwähnte Sitte der älteren französischen Klavierkomponisten Chambonnières, Gaultier u. a., ihren Stücken außer ihren Tanznamen — denn es waren ausschließlich zu Suiten zusammengereihte Tänze — gelegentlich noch eine charakteristische Überschrift hinzuzufügen, wurde von François Couperin (1668 bis 1733), mit dem die ältere französische Klavierschule ihren Höhepunkt erreicht, verallgemeinert und noch erweitert. Aber auch bei ihm — er veröffentlichte im Ganzen vier Bände Klavierstücke, die nach und nach in der Zeit von 1713—1730 erschienen — können, wie bei seinen Vorläufern, die Überschriften in der weitaus größten Zahl der Fälle nicht den Anspruch erheben, als knapper Wortausdruck des musikalischen Inhalts zu gelten, mußte doch schon das strenge Festhalten an den ein für allemal gegebenen Tanzformen einer individuellern Charakteristik im Wege stehen. Nur wenn die Überschrift einen ganz allgemeinen und musikalisch wohl ausdrückbaren Charakter bezeichnet, wie die einer Sarabande gegebene La Majestueuse (die übrigens mehr oder weniger auf alle Sarabanden paßt) oder la Pastorelle, oder wenn der Komponist Stücke von prickelnd-rhythmischer Bewegung überschreibt Les Abeilles (die Bienen) oder Le Moucheron (die Mücke) oder wenn er, wie in Les Ondes, die Wellenbewegung zeichnet oder bestimmte Geräusche, wie in Le Tic-Toc-Choc ou les Maillotins das Klopfen der Hämmer[1] oder in dem Réveille-matin das Schnarren der Weckuhr usw. darstellt, kann von einem

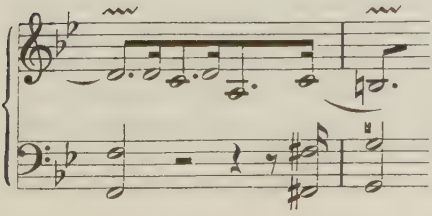
[1] Hierin war ihm der Deutsche Georg Muffat in seinen beiden Stücken Nova Cyclopeias Harmonica und Ad malleorum Ictus allusio schon vorangegangen.

wirklichen Zusammenhang zwischen Titel und Musik gesprochen werden. Ganz unverständlich muß uns natürlich der Zusammenhang bleiben, wenn es sich, wie so häufig, in den Überschriften um Personennamen handelt,deren Träger er in seiner Musik zu zeichnen versucht haben will. (Beiläufig bemerkt, rühmt er sich in der Vorrede, daß man diese Portraits bei seinem eigenen Vortrag der Stücke „bisweilen ziemlich ähnlich" gefunden habe.) Sehen wir Couperin in den bisher angeführten Fällen noch in den Bahnen seiner Vorgänger, so ließ er es jedoch dabei nicht bewenden, sondern suchte auch umfassendere, zusammengesetzte Vorgänge in den Bereich seiner musikalisch zeichnenden Tätigkeit zu ziehen. Daß er in den hierhergehörigen Stücken eigentliche Programmusik im Sinne der „Biblischen Historien" Kuhnaus gegeben habe, kann aber nicht behauptet werden, da in ihnen eine Schilderung irgendwelchen dramatischen Geschehens überhaupt nicht versucht wird. Es sind einfach Zusammenstellungen mehrerer selbständiger, in sich beschlossener, aber untereinander charakterverschiedener Stücke zu einem locker zusammenhängenden Ganzen. Daß Couperin sich hierbei nicht mehr an die früher für die Suite eingebürgerte Reihenfolge bestimmter Tanzformen band, mag wohl der Gru d sein, aus dem er sich veranlaßt fand, für die bisherige Gattungsbezeichnung die neue Bezeichnung Ordre einzuführen. Nicht der Fortgang der Handlung selbst wird zum Gegenstand der Darstellung erhoben, sondern die verschiedenen Etappen derselben werden in abgeschlossenen Stimmungsbildern zur Anschauung gebracht, wie es ja auch teilweise bei Kuhnau der Fall ist. So bringt der kleine, Les Pélerines (die Pilgerinnen) betitelte Zyklus zuerst ein La Marche überschriebenes Sätzchen, das offenbar die Wallfahrt darstellen soll. Darauf folgt der ernste, in Moll stehende Bittgesang und zum Schluß das Danklied, in welchem das Bittmotiv nach Dur versetzt erscheint. In La Triomphante hören wir im ersten Teil den allgemeinen Kriegslärm (bruit de guerre), im zweiten den Kampf selbst (combat), im letzten, Fanfare betitelten, den Siegeshymnus. (Zwischen den beiden letzten Teilen findet sich noch ein offenbar ruhig gehaltener Satz, dessen Bedeutung nicht erkennbar ist.) Jedem dieser Sätze liegt nur ein

Motiv zugrunde, in dessen beständiger Wiederholung, Versetzung, Variierung usw. der Aufbau des Satzes sich vollzieht. Von einer innern motivischen Weiterentwicklung oder von einer Gegenüberstellung oder Kombinierung verschiedener Motive, wie es der Darstellung einer fortschreitenden Handlung entsprechen würde, ist nirgends die Rede. Ganz nur Illustrationsmusik ist endlich ein größerer Zyklus mit dem Titel: Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise (Minnesängerbund), der offenbar als Musik zu einem wirklichen oder fingierten Aufzug gedacht ist. Im ersten „Akt" erscheinen die Standespersonen und die Geschworenen, im zweiten folgen die Greise und Bettler, im dritten die Gaukler, Springer und Seiltänzer mit Bären und Affen, im vierten die im Dienste der grande Ménestrandise verkrüppelten Invaliden. Im fünften Akt entsteht durch die Dazwischenkunft Betrunkener und durch das Ausbrechen der Bären und Affen eine allgemeine Verwirrung und wilde Flucht der ganzen Gesellschaft. Vom Standpunkt der musikalischen Darstellung ist höchstens der vierte Akt von besonderm Interesse, in welchem der Komponist die Krüppel folgendermaßen zeichnet:

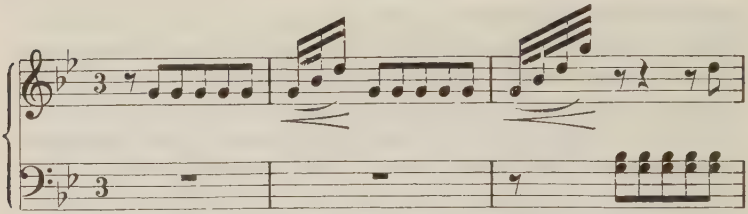
Die Verrenkten

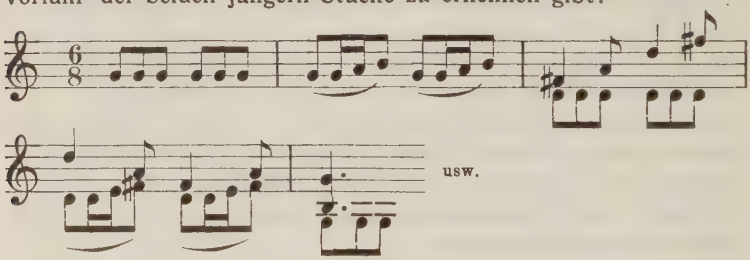


Die Hinkenden

In dieser Weise verläuft das Stück von Anfang bis zu Ende, und es geht auch daraus wieder, wie aus allen übrigen, hervor, daß es Couperin in seinen Klavierstücken, soweit jedes für sich in Betracht kommt, mehr nur um die Darstellung eines sich gleichbleibenden Charakters zu tun war, als um die eines fortschreitenden Geschehens, wie es die eigentliche Programmusik erfordert.

Mehr als die Stücke für Klavier allein nähert sich seine Trio-Sonate: La Parnasse ou l'Apothéose de Corelli dem Charakter der „Biblischen Historien" Kuhnaus, insofern hier eine wirkliche fortlaufende Handlung dargestellt werden soll, über die die einzelnen Satzüberschriften in programmatischer Weise nähern Aufschluß geben. Wenn aber Kuhnau seine Musik nicht nur ihrem allgemeinen Charakter nach, sondern auch in ihren Einzelzügen in möglichst enge Beziehungen zu ihrem Programme zu setzen sucht, so kann hier höchstens von einer allgemeinen Übereinstimmung zwischen Musik und Programm — und auch hiervon nur in einzelnen, der Aufgabe besonders günstig liegenden Fällen — gesprochen werden, während eine mehr ins Einzelne gehende Charakterisierung überhaupt nicht vom Komponisten beabsichtigt worden zu sein scheint. Die Überschriften der einzelnen Sätze lauten: 1. Corelli, au pied du Parnasse, prie les Muses de le recevoir parmi elles. 2. Corelli, charmé de la bonne reception, qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joie! Il continue avec ceux qui l'accompagnent. 3. Corelli, buvant à la source d'Hippocrène, sa troupe continue. 4. Enthousiasme de Corelli causé par les eaux d'Hippocrène. 5. Corelli, après son enthousiasme, s'endort et la troupe joue le sommeil suivant très doux. 6. Les Muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon. 7. Remerciement de Corelli. Diesem 1724 komponierten Werke schickte Couperin 1735 ein ähnliches, umfangreicheres nach: L'Apothéose de Lulli, Quartett für zwei Violinen, Violoncell und Klavier. Das ihm zugrunde liegende Programm ist, wie die einzelnen Überschriften zeigen, noch viel mehr ins Einzelne gehend, als das vorige und musikalisch zum Teil ganz unausführbar: Lulli soll ebenfalls seinen Platz auf dem Parnaß finden, stößt aber auf eine frostige Aufnahme bei Corelli

und den italienischen Musen, und es bedarf erst der diplomatischen Vermittlung Apollos, um einen Vergleich zwischen beiden Parteien herbeizuführen. Das nähere ergeben die Überschriften der vierzehn Sätze: 1. Lulli aux Champs-Elysées concertant avec les Ombres lyriques. 2. Air, pour les mêmes. 3. Vol de Mercure aux Champs-Elysées pour avertir qu' Apollon y va descendre. 4. Descente d'Apollon qui vient offrir son violon à Lulli et sa place au Parnasse. 5. Rumeur souterraine causée par les auteurs contemporains de Lulli. 6. Plaintes des mêmes pour les flûtes ou des violons très adoucis. 7. Enlèvement de Lulli au Parnasse. 8. Accueil entre-doux et hagard, fait à Lulli par Corelli et par les Muses italiennes. 9. Remerciement de Lulli à Apollon. 10. Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des goûts français et italiens doit faire la perfection de la musique. 11. Lulli jouant le sujet et Corelli l'accompagnement. 12. Corelli jouant le sujet à son tour que Lulli accompagne. 13. La paix du Parnasse faite aux conditions, sur la remontrance des Muses françaises, que lorsqu'on y parlerait leur langue on dirait dorénavant sonade, cantade, ainsiqu'on prononce ballade, sérénade etc. 14. Saillie. Auch diese Musik verrät in keiner Weise programmatischen Charakter — vielleicht den „Lärm der Zeitgenossen Lullis" ausgenommen — und würde die Überschriften, wenn man sie streichen wollte, keinesfalls vermissen lassen.

Unter den Nachfolgern Couperins, die als Illustrationsmusiker in seine Fußstapfen traten, ohne jedoch neue Bahnen zu erschließen, stehen Jean Philippe Rameau (1683—1764) und Louis Claude Daquin (1694—1772) in erster Reihe. Beide zeigen sich in ihren ebenfalls mit Überschriften versehenen Pièces de clavecin sichtlich bemüht, den Ausdruck zu malerisch-charakteristischen Wirkungen zuzuspitzen, wobei Rameau sein durch die Einwirkungen Scarlattis zu höherer Stufe entwickelter Klaviersatz vortrefflich zu statten kommt. Als eines seiner gelungensten Stücke realistisch-tonmalerischen Charakters darf wohl La Poule gelten, worin gleich zu Anfang:

das Gackern der Henne eine naturgetreue Nachahmung findet. Vgl. übrigens hiermit das S. 52 angeführte Thema J. S. Bachs. Auch der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kammerorganist Kaiser Leopolds I. in Wien lebende Alessandro Poglietti hatte schon ein „Capriccio über das hennen und henner geschrey" geschrieben, das sich als echter Stammesvorfahr der beiden jüngern Stücke zu erkennen gibt:



Louis Daquin versteigt sich sogar zur Schilderung einer ganzen Jagd, Les plaisirs de la chasse betitelt: „Die Jäger werden herbeigerufen, es ertönt ein Marsch, die Meute wird losgelassen, in wilder Jagd wird der Hirsch gestellt, die Hunde bekommen ihren Beuteanteil und die Jäger finden sich zu vergnüglicher Mahlzeit zusammen[1]. Um seinen Zweck besser erreichen zu können, hat sich Daquin von der bisher unumschränkten Herrschaft der Tanzformen losgesagt und an deren Stelle freie, zumeist dreiteilige Charakterstücke gesetzt, unter denen besonders die durch Couplets (Variationen) erweiterte Rondoform eine Rolle spielt[2]. So Hervor-

[1] Vgl. M. Seiffert, Gesch. der Klaviermusik Bd. I, S. 433.
[2] Ebenda.

ragendes jedoch die zuletzt genannten Meister auch geleistet haben, so erscheinen sie doch, wie gesagt, nur als Epigonen Couperins, der als der eigentliche klassische Vertreter der ältern französischen Klaviermusik überhaupt, wie ihrer programmatischen Tendenz im besondern, zu betrachten ist.

Daß auch in Italien während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Bestrebungen auftauchten, auf rein instrumentalem Wege zu programmatischen Tondichtungen zu gelangen, beweisen eine Reihe von Konzerten Antonio Vivaldis (1680—1743), unter denen die unter dem Titel: „Le quattro stagioni“ (die vier Jahreszeiten) erschienenen zwölf zu 4 und 5 Stimmen die merkwürdigsten sind, sowie die Arbeiten seines Zeitgenossen Francesco Geminiani. Hatte dieser schon in einer Reihe von Sonaten, Trios, Concerti grossi usw. sein hervorragendes Kompositionstalent erprobt, dabei sich aber, nach Burneys Urteil, mehr phantastisch-freien Bildungen als normal gebauten Formen zugeneigt erwiesen, so unternahm er später den Versuch, instrumentale Tongemälde nach Dichtungen von Tasso und Bildern von Raphael zu verfassen. So ließ er in London, wohin er schon 1714 übergesiedelt war und wo er auch mit Händel in freundschaftlichen Verkehr trat, 1755 eine solche Tondichtung: The enchanted forest (nach dem 13. Gesang von Tassos „Befreitem Jerusalem“) erscheinen, die aber nicht den erhofften Erfolg hatte und dadurch sogar zur Veranlassung wurde, daß er sich, über seine Produktionskraft mißtrauisch geworden, von der ganzen Richtung ein- für allemal wieder lossagte.

Wenden wir uns wieder nach Deutschland zurück, so stoßen wir um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf ein höchst seltsames Produkt programmatischer Tonmalerei. Es stammt aus der Feder des Gregorius Josef Werner (1695—1766), Kapellmeisters des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt. Schon um das Jahr 1720 hatte der Komponist in Augsburg „zwei neue und extra lustige musikalische Tafelstücke“ in Druck gegeben, den Wienerischen Tandel- (Trödel-)Markt für vier Singstimmen, zwei Violinen und Baß und die Bauern-Richterwahl, für fünf Singstimmen, zwei Violinen und Baß. Wenn schon in diesen Stücken ein starker

humoristischer Zug des Komponisten hervorgetreten war, der bei ihm um so auffälliger berührt, als er sich sonst nur als ernster Sinfoniker und Kirchenkomponist betätigt hat, so fand dieser Humor später einen ganz besondern Niederschlag in einer Art mathematisch-musikalischer Spielerei, die unter dem Titel: „Neuer und sehr curios-Musikalischer Instrumental-Kalender, Parthien-weiß mit zwei Violinen und Basso in die zwölff Jahrs-Monat eingetheilet, und nach eines jedweden Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltzamen Erfindungen herausgegeben durch Gregorium Josephum Werner" im Jahre 1748 in Augsburg erschien. Das Werk, das übrigens nur in Stimmen vorliegt[1], ist dem Grafen Franz Zichy de Vasonkö gewidmet. Der lateinischen Zueignung folgt die Vorrede für den Leser, die wir nebst dem sich anschließenden Inhaltsverzeichnis hier ausführlich wiedergeben, um schon dadurch von der Sonderbarkeit des Werkchens und den Ansichten des Verfassers über die malerische Kraft seiner Musik einen Begriff zu geben. „Hier wird Dir", so lautet die Vorrede an den „Hoch- und nach Standes-Gebühr geneigten Leser", „ein Wercklein zur Gemüths-Ergötzung vorgeleget, von derley Gattung noch keines jemahl zum Vorschein gekommen. Es betitelt sich aber dieses: Der neue und sehr curios-Musikalische Instrumental-Calender. Hiervon nur eine kurtz- und deutliche Information zu geben, so folget demnach zu wissen, daß gleich Anfangs Januarii mit zitternden Noten die Kälte exprimiret wird. Im Februario kommen allerhand lustige Faßnachts-Stück mit Harlequins Hochzeit, worbey ein verworffener Tag einfallet mit dem gewöhnlichen Zeichen ɔc, so eigentlich den $^2/_4$ Takt anzeiget, massen das contraire ɔ dem Vier-Viertel-Takt c die Helffte hinwegnimmet. Der Martius deutet auf die traurige Fasten. In dem April folget das variable Wetter mit mancherley vermischten Tacten. Der Majus bringet die Gärtnerey, samt dem Nachtigalls-Gesang. Der Junius und Julius hat Erdbeben und Donner-Wetter. Im Augusto und September kommen der Zeit gemäß einige curiose

[1] Wir verdanken seine Bekanntschaft dem bereitwilligen Entgegenkommen des Herrn Dr. E. Mandyczewski, Archivars der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Stuck. Der October führet den Faßbinder auf. In dem November ist der melancholische Student wegen der Schulen Anfang, darbey sich die Mühl hören lasset, weilen sich jeder gern über den Winter proviantiret. Der December hat den Schlaff wegen der langen Nächte. Es kommt auch die Sonne zum Vorschein, wie sie Quartalweiß in die vier Himmels-Zeichen des Widders, Krebsen, Waag und Steinbocks einrückt, wo zu observiren, daß erst- und letzteres Stück Stoß-weiß exprimiret seye, die Krebs-Menuet aber hinfür- und ruckwärts gespihlet wird. Die Menueten haben durchgehends im ersten Theil die Tags-, im anderten aber die Nachts-Länge und obzwar die Ungleichheit der Tacten in Menueten nicht erlaubet ist, so wird doch der verständige Musicus keine Ungleichheit derselben vermercken, In Summa, es ist eines jeden Monaths Eigenschaft so deutlich exprimiret, als es sich in der Music thun lässet. Dieses Calender-Wercklein wird also dem geübten Musico zur Ergötzlichkeit, dem Lehr-begierigen aber pro Exercitio trefflich dienen; nur ist annoch zu erinnern, daß das vorgeschriebene Tempo mit seinem piano und forte voll angebracht werde, sodann, wo anderst die nothwendig-erfordernde Accuratezza dabey, wird der Music-Freund finden, daß ich in Wahrheit bestehe, der ich übrigens mich zu ferneren Curiositäten allerseits anerbiethe, auch nach eines jeglichen erforderlichen Respect bin und verbleibe Ein gehorsamst-ergebenster Diener Gregorius Josephus Werner.“ Es folgt der Index oder „Verzeichnuß, was in jedem Monath vor Musikalische Stuck enthalten“:

Il Gennàro, oder im Jenner.

1. Il capo d'anno. Neu-Jahrs-Anfang, zeiget an die kalt- und frostige Zeit: dann auch gegenwärtige Jahr-Zahl in denen Noten. 2. La buona speranza, Gute Hoffnung eines glückseeligen Jahrs. 3. Menuet. Die Tags-Länge 9 Stund, die Nacht 15 Stund. 4. Il villàno fantastico. Der aberwitzige Baur.

Il Febbràro, im Hornung.

1. Il Carnevale. Die Faßnacht. 2. Menuet. Die Tags-Länge 10 Stund, die Nacht 14 Stund. 3. Le nozze d'Arleghino. Hochzeit des Hanßwurst. 4. Menuet. Tags-Länge 11 Stund, die Nacht 13 Stund. 5. La Mascara. Masqueraden.

Il Marzo, in dem Mertzen.

1. La Quaresima. Die Fasten. 2. Sol in Ariete. Die Sonne betritt den Widder. 3. Menuet. Tag und Nacht gleich. 4. La contemplazione. Die Nachsinn- und Betrachtung. 5. Il giorno critico. Verworffener Tag.

L'Aprile, im April.

1. La Primavera. Der Frühling. 2. Il Pastore Fischiante. Der spiehlende Schäfer. 3. Menuet. Die Tags-Länge 13 Stund, die Nacht 11 Stund. 4. Tempo variabile. Das veränderliche April-Wetter. 5. Il grido di Ranochio. Das Frosch-Geschrey.

Il Màggio, im May.

1. L'Ortolano. Der Gärtner. 2. Menuet. Tags-Länge 14 Stund, die Nacht 10 Stund. 3. Il Rossignuolo. Die Nachtigall. 4. Menuet. Tag 15 Stund, Nacht 9 Stund. 5. Eccho. Der Widerhall oder Echo.

Il Giùgno, im Brachmonat.

1. L'estade amena. Der liebliche Sommer. 2. Il sole in gambaro. Die Sonne im Krebs. 3. Il terre moto. Ein Erdbeben. 4. Menuet. Tags-Länge 16, die Nacht 8 Stund. 5. Il passa tempo. Zeit-Vertreib.

Il Luglio, im Heumonat.

1. Il Poltròne, der Faullentzende. Menuet. Tags-Länge 15, die Nacht 9 Stund. 3. La tempestà. Ein Donner-Wetter. 4. Tempo quieto. Stilles Wetter. 5. La cantina. Der Keller.

L'Agòsto, im Augustmonat.

1. Il villano contento. Der vergnügte Baur. 2. Menuet. Tags-Länge 14, die Nacht 10 Stund. 3. Alla Posta. Das Post-Horn. 4. Il curriere zoppo. Der hinckende Bott. 5. Menuet. Tags-Länge 13, die Nacht 11 Stund.

Il Settembre, im Herbstmonat.

1. La vacanza. Die erfreuliche Studenten-Vacanz. 2. Pastorale. Ein Hirten-Stuck. 3. Menuet. Tag und Nacht gleich. 4. L'Autunno grato. Der angenehme Herbst. 5. Il sole nella libra. Die Sonn in der Waag.

L'Ottòbre, im Weinmonat.

1. Che viva l'Imperatore Francesco. Es lebe Ihro Maj. der Kaiser Franciscus. 2. Il Bottaro. Der Faßbinder. 3. Menuet.

Tags-Länge 11, die Nacht 13 Stund. 4. La caccia. Die Jagd. 5. Che viva l'Imperatrice Theresia. . Es lebe Ihro Maj. die Kaiserin Theresia.

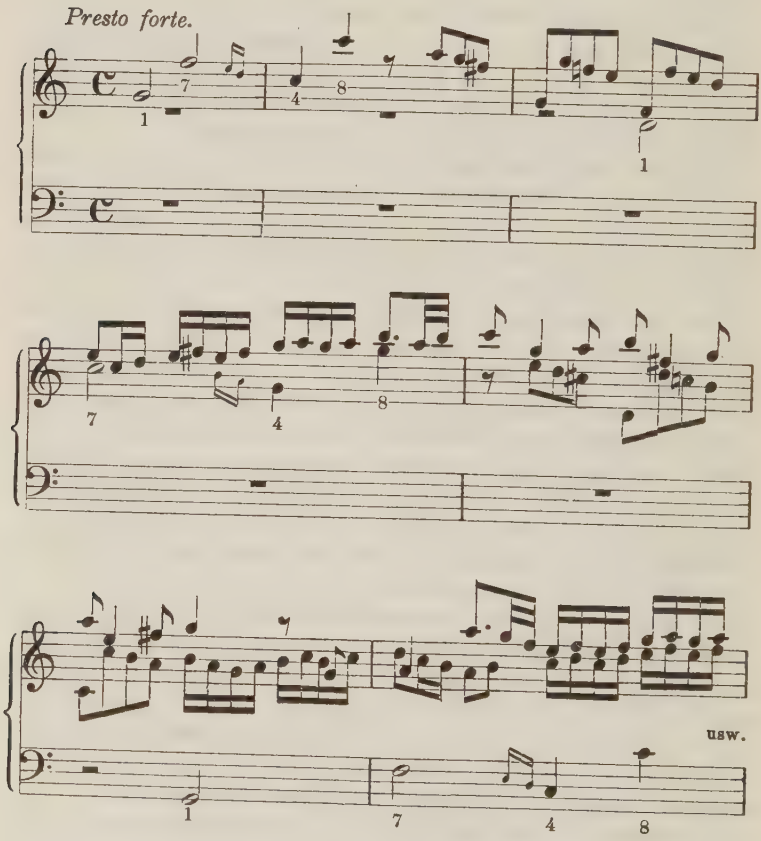
Il Novèmbre, im Wintermonat.

1. Il studioso melanconico. Der melancholische Student. 2. Menuet. Tags-Länge 10, die Nacht 14 Stund. 3. La tempestà di mare. Ein Sturm-Wetter auf der See. 4. Menuet. Tags-Länge 9, die Nacht 15 Stund. 5. Il Molino. Die Mahl-Mühl.

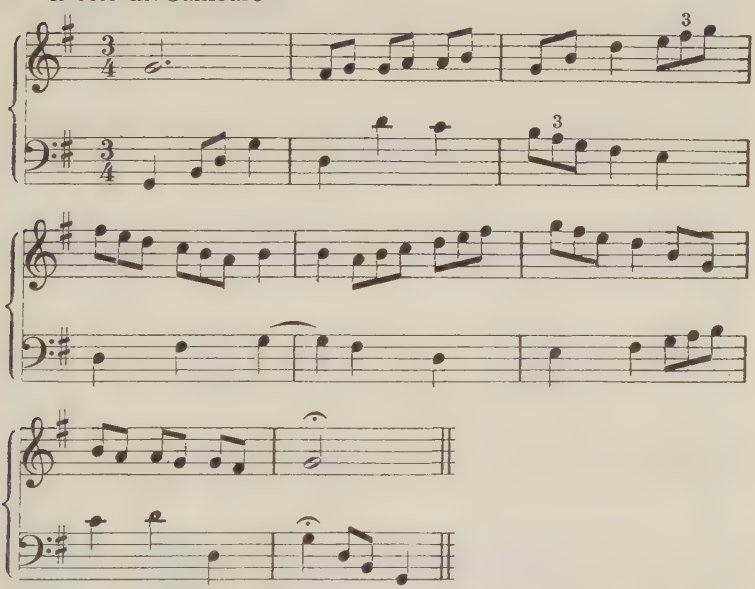
Il Dicèmbre, im Christmonat.

1. L'Inverno. Der Winter. 2. Il sole in capricorno. Die Sonne in dem Steinbock. 3. Menuet. Tags-Länge 8, die Nacht 16 Stund. 4. Il somno. Der Schlaf, oder ein Nacht-Stuck. 5. Il fine dell' anno. Des Jahrs Ende.

Was die Form der einzelnen Stücke betrifft, so sind sie nur von sehr kurzer Ausdehnung und zumeist zweiteilig. Der erste Teil moduliert stets in die Dominante, der zweite führt die Motive des ersten etwas weiter aus, um dann, unter Benutzung der Schlußtakte der ersten Teils, wieder zur Tonika zurückzukehren. Wir haben also die genaue Form der Scarlattischen Sonate vor uns, allerdings in starker Verkürzung. Nur ausnahmsweise findet sich eine Fuge vor, wie in Nr. 2 des Januar, oder ein Stück ohne erkennbare Form, wie immer da, wo der Komponist eine direkte Nachahmung von Naturgeräuschen zu geben sucht. Diese Nummern bieten wirkliche Programmusik, während die übrigen, an Zahl weit überwiegenden, sich als rein musikalisch verständliche Instrumentalstücke darstellen, die nur dem allgemeinen Charakter nach ihren Überschriften zu entsprechen suchen. Von den gewählten Titeln kamen ja viele, wie: der spielende Schäfer, das Echo, das Posthorn, ein Hirtenstück, die Jagd u. a. der tonmalerischen Behandlung geradezu entgegen, während sich bei andern, wie: der aberwitzige Bauer, Zeitvertreib, der Faullenzende, der Keller, die Sonne in der Waag u. a. die Sache schwieriger, wenn nicht gänzlich unmöglich gestaltete. Hier ist denn auch eine Beziehung zwischen Überschrift und Komposition oft kaum zu entdecken, sie müßte denn in einer witzigen Spielerei vom Komponisten selber angedeutet worden sein. So drückt er z. B. den Jahres-

anfang durch ein Fugenthema aus, dessen vier erste Noten als Intervalle nacheinander die Jahl 1748 ergeben:

Die Sonne im Zeichen des Krebses wird durch ein kleines Stück symbolisiert, das, in der Weise der Krebskanons, vor- und rückwärts gelesen dieselbe Tonfolge ergibt. Der erste Teil lautet:

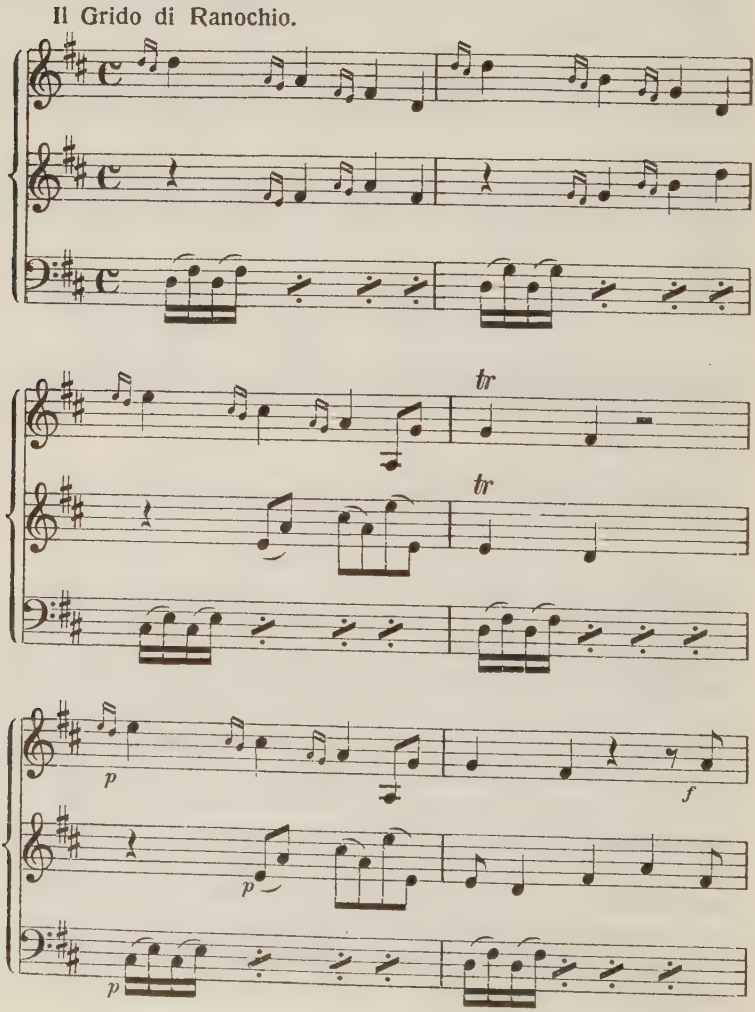
Il sole in Gambaro

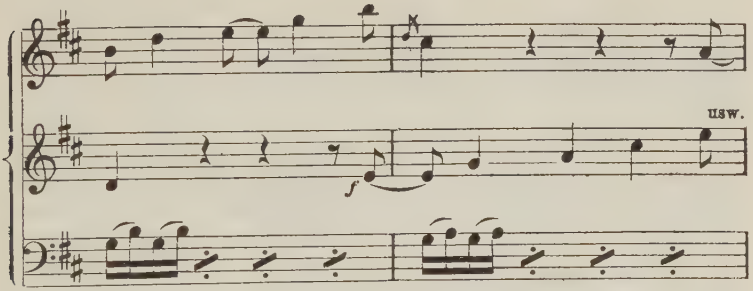


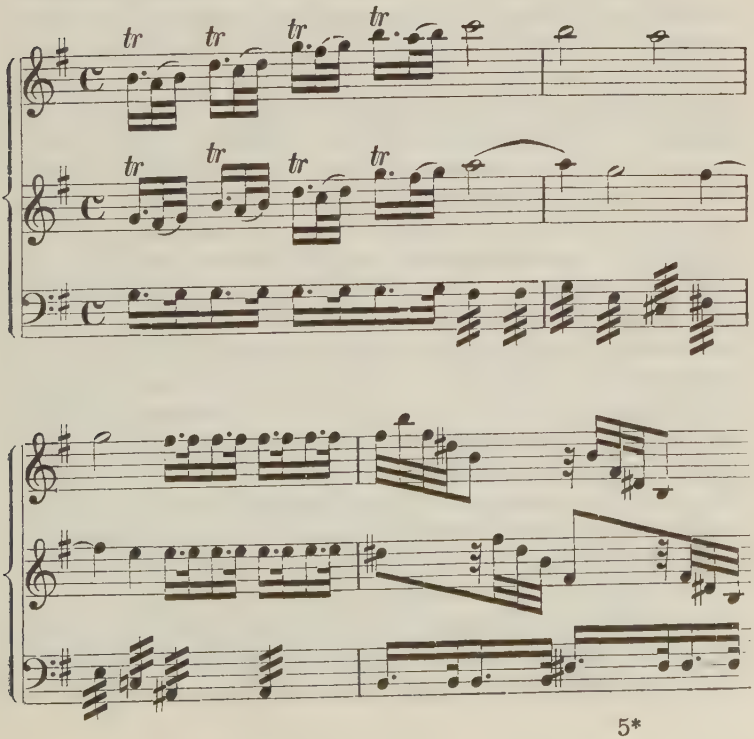
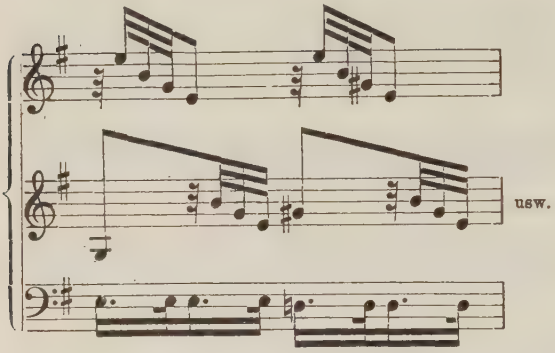
Auf die Veränderlichkeit des Aprilwetters deuten die ungewöhnlich häufigen Taktwechsel des betreffenden Stücks, das zwischen $^4/_8$-, $^{12}/_8$-, $^2/_4$- und $^3/_8$-Takt fortwährend hin und her schwankt. Auch die Menuetts gehören hierher, die in den Taktzahlen ihrer beiden Teile das Verhältnis der jedesmaligen Tag- und Nachtlänge, auf Stunden berechnet, zum Ausdruck bringen sollen. Ergeben sich hieraus nur für den März und September Menuetts von gleicher Länge der beiden Teile (je 12 Takte), so verursachte die Ungleichheit in den andern Monaten, am meisten wohl im Mai und November, wo 15 Takten des einen Teils 9 des andern gegenübergestellt werden mußten, erhebliche metrische Schwierigkeiten, die aber vom Komponisten in interessanter Weise überwunden worden sind.

Die genauere Art der Tonmalerei Werners mögen zwei Beispiele zur Anschauung bringen. Das erste bildet den Anfang des in feste Form gefaßten „Frosch-Geschreys", das zweite den

Beginn der in unbestimmte Form gekleideten Darstellung des „Erdbebens“.





Il terre moto.



Eine zusammenfassende Betrachtung der Wernerschen Arbeit läßt sie uns als einen Zyklus selbständiger Einzelstücke erscheinen, die sich zwar im ganzen zu einem vorherbestimmten Programm (Kalender) formieren, im Einzelnen dagegen — von Ausnahmen abgesehen, in denen allerdings die Tonmalerei die eigentliche musikalische Arbeit überwiegt — absolute Musik geben und zwar in Gestalt von festgefügten Charakterstücken mit passenden Überschriften, wie sie in ähnlicher Weise in der nachklassischen Zeit zu hunderten und tausenden zutage gefördert wurden. Schon ihre Kürze und die Harmlosigkeit ihres Inhalts entheben die Stücke einer tiefern Bewertung, und die vielfachen witzigen Pointen, mit denen sie, im Hinblick auf das Programm, vom Komponisten ausgestattet worden sind, lassen in ihnen weniger eine Kraftprobe tonmalerischen Könnens erkennen, der er etwa selbst eine besondere Bedeutung beigemessen hätte, als vielmehr nur eine scherzhafte Gelegenheitsarbeit, zu weiter keinem Zwecke verfaßt, als (wie es in der Vorrede heißt) „dem geübten Musico zur Ergötzlichkeit“ und vielleicht nebenher auch „dem Lehr-begierigen pro Exercitio“ zu dienen.

G. J. Werner war als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy der unmittelbare Vorgänger Joseph Haydns, der seine Verdienste stets rühmlich anerkannte und seine besondere Hochachtung ihm gegenüber dadurch bekundete, daß er nach seinem Tode eine

Anzahl seiner Fugen für Steichquartett bearbeitet neu herausgab. Mit der Erwähnung Werners sind wir daher in unserer Betrachtung bis hart an die Schwelle derjenigen Zeit gelangt, die in den Werken unserer drei großen Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, die höchste Blüte der Instrumentalmusik herbeiführen sollte. Und da ist nun die für das Wesen der Programmusik im höchsten Maße bezeichnende Tatsache festzustellen, daß sich diese drei Meister, von einer einzigen, nachher zu erwähnenden, durch besondere Umstände veranlaßten Ausnahme abgesehen, gänzlich von ihr fern gehalten haben. Es ist zwar behauptet worden, daß Haydn in seinen Jugendsinfonien hie und da programmatische Bestrebungen verrate, und man stützt diese Behauptung namentlich auf ein kurzes Intermezzo zwischen den beiden ersten Sätzen der 2. Sinfonie aus dem Jahre 1761, welches in Rezitativen der Violine verläuft und in dieser auffallenden Form einen innern Zusammenhang mit den übrigen Teilen der Sinfonie allerdings vermissen läßt. Auch scheinen gewisse Beinamen einzelner dieser frühern Sinfonien auf außermusikalische Anregungen und Absichten hinzudeuten. So finden wir die Titelbezeichnungen le matin, le midi (jene vorgenannte 2. Sinfonie), le soir, la poule, la reine, der Schulmeister, il distratto, der Philosoph, Alleluja, l'ours, la chasse u. v. a. Bei genauerm Zusehen zeigt sich aber, daß diese Beinamen, die zum größten Teile gar nicht von Haydn selbst herrühren, zu der innern Ausgestaltung der betreffenden Werke in keinerlei Beziehung stehen und daher wohl nur äußern, zufälligen Ursachen ihre Entstehung verdanken. Hätte aber der jugendliche, noch unfertige Künstler wirklich, was nicht erwiesen ist, der programmatischen Richtung seinen Tribut gezollt, so bewiese das nur, daß auch er, bevor er sich zur vollen künstlerischen Reife und Selbständigkeit hindurchgerungen hatte, nicht die Kraft besaß, gegen die Geschmacksrichtung seiner Zeit anzukämpfen, die sich in derartigen künstlerisch wertlosen Spielereien besonders gefiel. Wie wenig dauernde Bedeutung die hierhergehörigen Werke zu gewinnen vermochten, geht daraus hervor, daß sie heute bis auf die Namen ihrer Urheber völlig vergessen sind. Wer weiß heute noch etwas von den sechs Sinfonien von Mysliweczek mit

den Namen Jenner, Hornung, März usw., von den neun Sinfonien Pichls über die neun Musen, von dem Violinkonzert la stravaganza von Tessarini u. a. m.? Einer besondern Beliebtheit erfreuten sich damals, wie von jeher, die Jagdstücke. Wie besitzen deren von Leopold Mozart, Stamitz, Gossec, P. Mascheck, P. Wranitzky, Rosetti u. a. Es würde für Haydns Kunstanschauungen gar nichts besagen, wenn er sich gelegentlich einmal auf diesen künstlerischen Seitenwegen betreten ließe. Sobald sein Genie durchgebrochen war und er sich zu der scharf umrissenen Individualität entwickelt hatte, die wir heute an ihm bewundern und mit der ausschließlich er in die geschichtliche Entwicklung der Musik eingegriffen hat, zeigt er sich in seinen Instrumentalkompositionen als absoluter Musiker und von jeder Spur programmatischer Anwandlungen befreit. Auch die von den Sachwaltern der Programmusik bisweilen angezogenen Zwischenaktsmusiken W. A. Mozarts zu Geblers heroischem Drama „Thamos, König in Egypten", können trotz der offensichtlich vom Komponisten angestrebten Beziehungen zu seinem dramatischen Vorwurf nicht als Programmusik angesprochen werden. Jede einzelne dieser Nummern, sogar — wenn auch in geringerm Grade — die dem vierten Akt vorhergehende, die laut Angabe des Komponisten den Monolog der Sais in seinen einzelnen Stimmungswechseln zu zeichnen sucht, ist ein einheitliches, innerlich zusammenhängendes Musikstück, das den von seinem sonstigen musikalischen Schaffen her bekannten Stil und Charakter der Schreibweise Mozarts nach keiner Richtung verleugnet.

Es ist hierdurch im Wege der geschichtlichen Erfahrung der unwiderlegliche Beweis erbracht — und wird durch spätere Erfahrungen immer mehr erhärtet — daß die eigentliche überquellende, originale Schöpferkraft keinen Raum läßt für das Aufkommen programmatischer Bestrebungen. Wo der Quell der Erfindung unaufhaltsam sprudelte, wo Motive und Themen von scharfer charakteristischer Eigenart und strotzender Ausdrucksfülle nach Entfaltung der in ihnen ruhenden Keime drängten, — wie es bei den drei großen Klassikern der Fall war — wo hätte da ein Bedürfnis der Anlehnung an etwas außerhalb der Musik Stehendes, sei es eine

Vorstellung oder ein Geschehnis oder was sonst, überhaupt hervortreten können? Wo hätte nicht sogleich eine solche Anlehnung, wenn sie in den Sinn gekommen wäre, als etwas die Reinheit des musikalischen Ausdrucks Trübendes, seine Weite Beengendes empfunden werden müssen? Unsere großen Meister fanden ihr Genügen daran, ihre Gedanken rein musikalisch sich entwickeln und ausleben zu lassen, wozu ihnen ihr Genie die Mittel in überreichem Maße an die Hand gab, und so riefen sie Werke ins Leben, die auch rein musikalisch zu genießen und in ihrem Gehalt zu erschöpfen sind, ohne von außen hinzutretender Mittel des Verständnisses zu bedürfen. Die Anforderungen, die die Anhänger der programmatischen Richtung in Verkennung der Grenzen musikalischen Ausdrucks an die Musik stellen zu müssen glauben, lagen außerhalb ihres künstlerischen Gesichtskreises und kamen für sie genau so wenig in Betracht, wie die Krücken für den, der sich gesunder Gehwerkzeuge erfreut. Daß nun aber jene Meister — und von ihnen namentlich Joseph Haydn — in ihren Gesangskompositionen — Oratorien, Opern, Liedern — die malerische Kraft der Musik zur Illustrierung des textlichen Inhalts nach Möglichkeit auszubeuten suchten, steht hiermit nur in scheinbarem Widerspruch. Es ist ja zunächst ganz selbstverständlich, daß der Komponist in der mit Text oder gar mit szenischer Darstellung verbundenen Musik dem allgemeinen Charakter des Gedankeninhalts und der Situation auch durch die Art seiner musikalischen Gestaltung zu entsprechen und beispielsweise einer melancholischen Stimmung nicht etwa durch tanzartige Weisen, einer heiter-ausgelassenen Szene durch choralartige Klänge beizukommen sucht. Es ist aber auch weiter gutzuheißen, wenn er über diesen Standpunkt allgemeiner Charakterisierung hinaus auch die Einzelheiten des textlichen Inhalts, soweit sie überhaupt musikalisch darstellbar sind, in den Bereich seiner tonmalerischen Tätigkeit hineinzieht, um den Zusammenhang von Text und Musik desto inniger zu gestalten und dieser die höchstmögliche Wahrheit und Überzeugungskraft zu verleihen. Denn in der Gesangsmusik ist der Text das für die musikalische Gestaltung ausschlaggebende Element, nicht sind es die aus dem ureignen Wesen der Musik

entspringenden Prinzipien instrumentaler Formbildung. Während in einem Instrumentalstück die Verletzung dieser Prinzipien — z. B. das beständige Fortschreiten zu immer neuen Motiven an Stelle der erschöpfenden Durchführung einiger weniger — sich mit dem Verluste der spezifisch musikalischen Wirkung und dem Nichtzustandekommen eines stimmungsvollen Gesamteindrucks bestraft, gestattet eine Gesangskomposition, besonders wenn sie nicht der geschlossenen Form des Liedes, sondern der dramatisch erweiterten Form des Oratoriums oder der Oper angehört, dem Komponisten jenen Prinzipien gegenüber größere Freiheit. Zwar wird auch eine Opernszene neben der von ihr zu fordernden Ausdruckswahrheit um so mehr auch von Ausdrucksschönheit erfüllt sein, je mehr es dem Komponisten gelungen ist, bei aller Berücksichtigung der wechselvollen dramatischen Einzelvorgänge, durch möglichste Aufrechterhaltung der thematischen und tonalen Einheit einen charakteristischen Gesamtton der Situation zu erzielen und damit der ganzen Szene auch eine musikalische Individualität zu sichern. Innerhalb dieser Grenzen jedoch darf er sich, den Einzelheiten seiner Darstellung gegenüber, von jener strengen Logik des musikalischen Zusammenhangs und Fortgangs, wie sie in der Instrumentalmusik unerläßlich ist, entbinden, im vollen Vertrauen auf die für die richtige Auffassung seiner Musik erläuternde Mithülfe des zugehörigen Textes. Denn dieser Text — darauf kann nicht scharf genug hingewiesen werden — nimmt im ganzen der Gesangskomposition eine wesentlich andere, bedeutungsvollere Stellung ein, als das Programm in der Programmusik. Während dieses außerhalb des Kunstwerks stehen bleibt und vom Hörer selbsttätig herbeigezogen und — mit mehr oder weniger Gelingen — zu den Einzelheiten des Stückes in Beziehung gesetzt werden muß, zeigt sich der Text mit seiner Musik zu einer organischen Einheit verwachsen, beide in ihrem Ausdruck und ihrer Wirkung einander unterstützend und voneinander Unterstützung empfangend. Während daher ein Werk der Programmusik, wie wir es schon im Vorwort aussprachen, an sich einem unlösbaren Rätsel gleicht, dessen Lösung deshalb im Programm gleich mitgegeben wird, erscheint eine Gesangs-

komposition, auch wenn ihre Einzelheiten rein musikalisch zu Bedenken Veranlassung geben könnten, durch die gleichzeitige Mitwirkung des erläuternden Textes sofort ins helle Licht der Verständlichkeit gerückt.

Von dieser in der Gesangsmusik nicht nur zulässigen, sondern sogar wünschenswerten, ja oft geradezu notwendigen Tonmalerei haben denn auch die Komponisten der klassischen Zeit, wie auch schon ihre Vorgänger von jeher mehr oder weniger ausgiebigen Gebrauch gemacht, und es wäre eine Aufgabe ohne Ende, von der Fülle und der Vielseitigkeit des hierin Geleisteten einen auch nur annähernden Begriff geben zu wollen. Vielleicht dürfte aber hier der Ort sein, einen Blick auf die Mittel zu werfen, die die Natur der musikalischen Kunst dem Komponisten an die Hand gibt, um derartige malerische Beziehungen zum Text mit Sicherheit konstruieren zu können, Mittel, deren Reichtum und Vielartigkeit schon einen Maßstab für das damit zu Erreichende abzugeben vermögen. Allgemein gesprochen beruht die malerische Kraft der Musik, von ihrer elementaren Klangwirkung abgesehen, auf der Analogie zwischen einer Reihe außermusikalischer — realer oder abstrakter — Begriffe und dem Charakter einzelner Töne und ihrer Verbindungen. Da sind zunächst die Begriffe der Höhe und der Tiefe, die, infolge unserer Gewöhnung, Töne hoher Schwingungszahlen hoch, solche tiefer Schwingungszahlen tief zu nennen, eine unmittelbare musikalische Veranschaulichung gestatten. Wenn es auch abgeschmackt wäre, wollte ein Komponist bei jeder auch nur beiläufigen Erwähnung von etwas Hohem oder Tiefem sofort zu hohen oder tiefen Tonlagen übergehen, so wird er doch selbstverständlich von diesem Mittel Gebrauch machen, wenn die Begriffe des Hohen und Tiefen für den Charakter des Darzustellenden von wesentlicher Bedeutung sind. Wie erschütternd wirkt das durch den 32′ Ton der Orgel unterstützte Tremolo der Bässe bei der Stelle: „Und die Erde erbebete“ in der „Matthäuspassion“, wie ätherisch anderseits und wie aus einer „höheren“ Welt zu uns herüberklingend das dreigestrichene g der Solovioline im Benedictus der Missa solemnis! Und wie das örtlich Hohe und Tiefe im Zustande des Beharrens, so kann auch die Bewegung von einem

zum andern, das Steigen und Fallen in allen seinen charakteristischen Graden und Abstufungen aufs Genaueste durch die Musik versinnbildlicht werden. Eine weitere Quelle mannigfaltigster, ja schier unerschöpflicher analoger Beziehungen bergen die rhythmischen Verhältnisse der Musik. Ob eine Tonreihe in glatter Gleichmäßigkeit verläuft oder in geregelter Ungleichmäßigkeit, etwa in fortlaufend punktierten oder synkopierten Rhythmen oder in beständiger Wiederholung einer bestimmten rhythmischen Figur oder dergl., das ist für die Hervorbringung charakteristischer Wirkungen von der größten Erheblichkeit. Man prüfe hierauf nur beispielsweise die Begleitungen der Lieder Franz Schuberts, um zu gewahren, wie hier der textliche Inhalt bestimmend auf die musikalische Gestaltung eingewirkt hat und welche Fülle der verschiedensten Bildungen dadurch hervorgerufen worden ist. Dem Rhythmus wäre das Tempo als ebenfalls für die allgemeine Charakteristik von Bedeutung anzureihen. Wer wüßte es nicht, wie ein Vergreifen des Tempos den Charakter eines Stückes zu trüben, wenn nicht von Grund aus zu zerstören vermag! Gleich unerschöpflich, wie die Mittel der Rhythmik, und ihrer Natur nach noch komplizierter und noch feinerer Verzweigungen und zarterer Übergänge fähig sind die Mittel der Harmonik, die in der Fülle ihrer Beziehungen und der Feinheit ihrer logischen Verkettungen so recht dazu angetan sind, ein Gegenbild des menschlichen Empfindungslebens zu entwerfen. Wie dieses zwischen den beiden Polen der Lust und des Schmerzes hin und her schwankt, bald der einen, bald dem andern mehr zugeneigt, so die Musik zwischen den Wirkungen der Konsonanz und der Dissonanz, von denen die erstere in unverkennbarer Weise das Gefühl der Befriedigung erweckt, während die letztere ebenso deutlich den Mangel an Befriedigung, zugleich aber das Streben nach ihr empfinden läßt. Alle die Zwischengrade nun zwischen dem reinen Lust- und dem reinen Schmerzgefühl, alle die so unberechenbaren und durch Worte unausdrückbaren Gefühlsmischungen finden ihr getreues Spiegelbild in dem harmonischen Leben und Weben der Musik: in der verschiedenen Artung der einzelnen Akkorde und ihrer Umlagerungen, in den mannigfaltigen Verhältnissen ihres

gegenseitigen Bedingtseins, in der Art, wie die harmonische Wirkung durch den Hinzutritt unharmonischer Nebentöne modifiziert, teilweise verzögert oder vorausgenommen wird, in dem Gegensatz der beiden Tongeschlechter, in den Verwandtschaftsverhältnissen der Tonarten und den auf ihnen beruhenden allmählichen oder schroffen Ausweichungen und Vermittlungen. Alle diese hier nur angedeuteten Elemente des Ausdrucks werden, wie auch die vorhergenannten, in ihrer Wirkung noch verstärkt durch das Mittel der wechselnden Tonstärke, gleich unentbehrlich für die Darstellung der Stufenleiter seelischer Erregungen, wie der elementaren Geräusche der uns umgebenden Natur. Treten mehrere Instrumente zu gleichzeitiger Wirkung zusammen, so erwachsen in den verschiedenen Klangfarben und ihren Mischungen neue wirksame Mittel tonmalerischen Ausdrucks. Endlich können auch die kontrapunktischen Formen bisweilen zu außermusikalischen Verhältnissen in sinnigen Bezug gesetzt werden, wie denn die ganze Anlage eines mehrstimmigen Satzes, ob leicht und durchsichtig, oder dicht und dickflüssig, für die Übereinstimmung von Text und Musik nicht ohne Bedeutung ist.

Es braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, daß sich von den genannten Ausdrucksmitteln in der Regel mehrere, zumeist alle, zu gemeinsamer Wirkung vereinigen und daß dadurch die Ausdrucksfähigkeit der Musik und die Möglichkeit, sie zu einem äußern oder seelischen Vorgang in Parallele zu setzen, nur noch gesteigert wird. In einzelnen Fällen treten wohl auch zu den im Wesen der Musik selbst begründeten Mitteln noch äußere, konventionelle Beihülfen hinzu, als nicht mißzuverstehende Dolmetscher der tondichterischen Absichten. So wird die Schilderung einer Jagd des Hörnerklangs nicht entraten können, das Schmettern der Trompeten wird der Darstellung eines Schlachtgetümmels seinen Charakter aufdrücken, wie es auch prunkenden Aufzügen und Festgelagen erst die rechte Weihe gibt, ländlich-idyllische Szenen werden durch schalmeienhafte Klänge passend illustriert, kirchliche Handlungen durch Nachahmung des Glockengeläutes u. s. f.

Im Vollbesitze dieses so vielseitigen Rüstzeugs musikalischer Schilderungskunst haben unsere Klassiker, wie gesagt, es nicht nur

nicht verschmäht, sondern sogar geflissentlich sich bemüht, ihre mit Gesang verbundenen Kompositionen auch mit tonmalerischem Schmucke zu versehen, am wenigsten von ihnen Beethoven, dessen tiefinnerliche Tonsprache den Gedanken nach äußern Hülfsmitteln des Verständnisses kaum aufkommen ließ, am meisten Josef Haydn in seinen beiden Oratorien, in denen seine kindliche Freude an der Natur in zahllosen kleinen Tonmalereien den naivsten Ausdruck fand. Alles das hierin von unsern Klassikern Geleistete, auf das hier nicht näher eingegangen werden soll, steht aber weit ab von dem Gebiete der eigentlichen Programmusik, die, auf die organische Verbindung mit einer textlichen Unterlage verzichtend, sich vermißt, auf rein instrumentalem Wege den Inhalt eines außermusikalischen Geschehens zu versinnlichen. Nun hat zwar Beethoven in seiner Pastoralsinfonie ein Werk geschaffen, das in seiner äußern Erscheinungsform alle Kennzeichen einer programmatischen Tondichtung an sich trägt und deshalb von den Anhängern der Programmusik dafür ins Feld geführt zu werden pflegt, daß auch Beethoven der ganzen Richtung seine Sanktion erteilt habe. Nichts ist irriger, als diese Annahme. Denn wenn man von den Vogelstimmen am Schlusse des 2. Satzes absieht, die Beethoven nach Schindlers Mitteilung nur als Scherz aufgefaßt haben wollte, so steht nichts in der Sinfonie, was nicht auch in einem der absoluten Musik angehörigen Stücke vorkommen könnte, ohne irgendwie auffällig, sonderbar oder gar rätselhaft zu erscheinen. Der heiterbehagliche Charakter des 1. Satzes entspricht ja ganz den Empfindungen, die das Landleben in uns wachruft, und erhält durch die vielfach eingestreuten Schalmeien- und Dudelsackklänge noch eine besondere örtliche Färbung, aber — wer würde nicht beim Anhören des Satzes von dieser heitern Behaglichkeit in Besitz genommen, auch wenn er von der programmatischen Überschrift („Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande") keine Kenntnis hätte! Und so ist auch die Stimmung des Andantes, dieses träumerische Sich-Einspinnen in den Frieden der Natur, so meisterhaft vom Komponisten gezeichnet, daß das wonnige Genießen dieses Satzes keiner weitern Förderung durch einen programmatischen Hinweis bedarf und durch die Überschrift

(„Szene am Bach") nur in eine bestimmte Richtung hineingelenkt wird. Der 3. Satz soll ein „lustiges Zusammensein der Landleute" zur Darstellung bringen und Beethoven hat es an realistischen Zügen nicht fehlen lassen, um ein außerordentlich packendes Gegenbild seines Vorwurfs vor uns hinzuzaubern. Ein Gewitter mit Blitz, Donner und Sturm unterbricht plötzlich die überschäumende Festesfreude, um, nachdem es ausgetobt, der friedlich-idyllischen Anfangsstimmung wieder Raum zu geben. „Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" bilden den Inhalt des, den Charakter ländlichen Friedens am Schluß mit einer gewissen frommen Feierlichkeit vereinigenden Finales. Aber auch diese beiden Sätze erfordern zu ihrem verständnisvollen musikalischen Genusse nicht die Kenntnis des Programms. Der 3. Satz ist ein echtes Scherzo, in seinem Grundcharakter lebhaft an das der — programmlosen — 7. Sinfonie anklingend, und das Hereinbrechen des Unwetters, so drastisch es vom Komponisten auch versinnlicht ist, würde auch vom rein musikalischen Standpunkt aus, als grelle Kontrastwirkung, nichts Befremdliches haben, wie denn auch der letzte Satz in seinem Wiederfinden der idyllischen Grundstimmung des Ganzen durchaus natürlich und verständlich ist. Wenn also auch unserer Auffassung der Sinfonie durch die den einzelnen Sätzen beigegebenen programmatischen Hinweise eine bestimmte Richtung vorgezeichnet wird, der wir uns willig hingeben, so beruhen doch der Wert und die Bedeutung der Tondichtung nicht auf dem Zusammenhang mit diesem Programm. Selbständig musikalisch entworfen und mit den aus dem Grundwesen der Musik gewonnenen instrumentalen Gestaltungsmitteln durchgeführt, besitzt sie einen musikalischen Eigenwert und einen Gedankengehalt, der einer allegorischen Deutung zwar fähig, ihr aber keineswegs bedürftig ist. Wir können sie daher der Gattung der Programmmusik nicht beizählen, wenn wir hierunter eine Musik verstehen, die, unter Verzicht auf die Gesetze musikalischer Formbildung, die Normen ihrer Entwicklung auf Schritt und Tritt außermusikalischen Rücksichten anbequemt. Wollten wir es dennoch tun, so wäre nicht abzusehen, warum wir die übrigen Sinfonien mit anderm Maße messen sollten. Denn daß der Komponist diesen

kein Programm beigegeben hat, kann angesichts der grundsätzlichen Gleichheit ihres künstlerischen Aufbaus nicht ins Gewicht fallen. Wie viele poetische Federn haben nicht diesem „Mangel" schon abzuhelfen gesucht! Es sei nur an die geistvollen Programme R. Wagners zur 3. und 9. Sinfonie erinnert. Wie weit dabei die Auffassungen der Erklärer auseinandergehen können, ersieht man aus den zahlreichen Erläuterungen, mit denen man dem Verständnis der 7. Sinfonie hat zu Hülfe kommen wollen. Da spricht man von einem prächtigen Maurischen Ritterleben, „des Rosses froh und der Waffen" (Marx), von einer Hochzeit (Ambros), einem Maskenball (Oulibicheff), einem Schnitter- und Winzerfest (L. Bischoff) usw. Warum auch nicht? Wer sich den Genuß dieser Musik erst durch solche Deutungsversuche erschließen zu müssen glaubt, mag immerhin diesen Weg beschreiten — es hat ihm niemand dreinzureden — nur aufnötigen soll er seine Ergebnisse nicht dem, dem die Musik allein schon alles sagt und mehr als irgend einem jener Ausdeuter jemals in den Sinn kommen könnte[1]. Ebensowenig wie

[1] Schon Schopenhauer hat (Welt als Wille und Vorstellung II, S. 514 f.) auf die verbreitete Neigung hingewiesen, sich die Beethovenschen Sinfonien „beim Zuhören zu realisieren, sie in der Phantasie mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Szenen des Lebens und der Natur darin zu sehen". „Jedoch", fährt er fort, „befördert dies, im ganzen genommen, nicht ihr Verständnis, noch ihren Genuß, gibt vielmehr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz; daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen". Daß gerade weniger spezifisch musikalische, im übrigen aber geistreiche Köpfe sich das Verständnis einzelner Musikstücke durch Vergleiche mit ihnen persönlich naheliegenden und geläufigen außermusikalischen Verhältnissen näherzurücken suchen, dafür bietet Fürst Bismarck nach den Schilderungen Robert von Keudells in seinem Buche: Fürst und Fürstin Bismarck (Berlin 1901) einen interessanten Beleg. Hiernach war Bismarck nicht gerade musikalisch im höhern Sinne, aber er hatte „ein feines Gefühl für ernste Musik und oft große Freude daran". Er gab auch die Eindrücke, die Musik auf ihn hervorbrachte, oft sehr drastisch wieder. Eins seiner Lieblingsstücke war ein kurzer feuriger Satz von L. Berger (Op. 12 Nr. 3). „Diese Musik", sagte er (1853) in Frankfurt, gibt mir das Bild eines Cromwellschen Reiters, der mit verhängten Zügeln in die Schlacht sprengt und denkt: jetzt muß gestorben sein." In Petersburg äußerte er gelegentlich, gute Musik rege ihn oft nach zwei entgegengesetzten Richtungen an: zu Vorgefühlen des Kriegs oder der Idylle. Über die Fuge in E aus dem II. Teile des „Wohltemperierten Klaviers" sagte er (1853): „Der Mann hat zu Anfang mancherlei Zweifel,

in der Pastoralsinfonie können wir in den Trauerspielouvertüren Beethovens zu Goethes „Egmont“ und Collins „Coriolan“ Typen der Programmusik erkennen, so sehr auch die letztere wieder R. Wagner zu einer geistreichen programmatischen Analyse veranlaßt hat. Daß Beethoven bei dem Entwurf dieser Stücke unter dem Eindruck der betreffenden Dramen stand, hat nicht gehindert, daß er, nachdem er die dichterische Anregung in sich aufgenommen und seine Phantasie mit dem Geiste und dem Charakter seiner Helden durchtränkt hatte, im Aufbau und in den Einzelheiten der Ausführung rein musikalisch verfuhr und auf diese Weise Schöpfungen von absolutem Kunst- und Schönheitswerte ins Leben rief, die nur in ihrem Grundcharakter außermusikalische Beziehungen erkennen lassen. Endlich können wir auch die große „Leonoren“-Ouvertüre nicht als Programmusik ansprechen, da das einzige, was an ihr, rein musikalisch genommen, unverständlich sein würde, das Trompetensignal, als Zitat aus der Oper zu gelten hat, deren Kenntnis beim Hörer der Ouvertüre vorausgesetzt werden muß[1].

ringt sich aber allmählich durch zu einem festen frohen Bekenntnis“. Die größte Vorliebe hegte er für Beethoven, der „seinen Nerven am besten zusage“, und die Appassionata wollte er von Keudell, der ein ausgezeichneter Klavierspieler war, immer wieder hören. Über den 1. Satz sagte er (1864): „Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer sehr tapfer sein“ und über den letzten (1868): „Das ist wie das Ringen und Schluchzen eines ganzen Menschenlebens“. Auch manches Komische läuft dabei unter. So über den 1. Satz der Sonate Op. 27 (Es-dur): „Das ist, als wenn man gegen Abend in etwas angeheitertem Zustande langsam durch die Straßen schlendert. Man sieht sehr vergnügt das Abendrot und denkt: „Ob's wohl morgen wieder so hübsch wird wie heute?“ und über das E-moll-Präludium Op. 36 von Mendelssohn: „Dem Mann geht es aber wirklich sehr schlecht“. Beim Capriccio in E (Op. 33 Nr. 2) desselben Komponisten äußerte er (1855): „Stellenweise klingt das wie eine vergnügte Rheinfahrt, an andern Stellen aber glaube ich einen im Walde vorsichtig trabenden Fuchs zu sehen“ und über das Cis-moll-Präludium von Chopin (ohne Opuszahl), das viele unerwartete Modulationen (Trugschlüsse) bringt: „Das klingt ja oft so, als ob ich einem Raucher sagen wollte: Befehlen Sie vielleicht eine Zi..... trone muß man zum Lachs haben“.

[1] In der Klaviersonate op. 81a, der einzigen, der Beethoven in den Satzüberschriften: Les Adieux, L'Absence und Le Retour eine Art Programm beigegeben hat, findet sich in der Koda des 1. Satzes allerdings ein Zug — das Zusammenschweißen der tonischen Sexte g-es mit der Dominantquinte b-f — der nur mittels programmatischer Deutung verstanden werden kann.

Nur einmal hat sich Beethoven, einer äußern Veranlassung nachgebend, auf das Gebiet der Programmusik begeben, in der Schlachtsinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ (Op. 91). Der Mechaniker Mälzel, der mit Beethoven befreundet war, hatte ein Kollektivinstrument erfunden, Panharmonicon genannt, welches mittels einer Vereinigung von Holz- und Blasinstrumenten und Schlagwerkzeugen ein kleines Orchester vorstellte, das auf automatischem Wege in klingende Tätigkeit versetzt wurde. Mit diesem Instrument, für das Mälzel schon eine Reihe berühmter Stücke, wie Cherubinis „Lodoiska“-Ouvertüre, Haydns Militärsinfonie, Teile aus Händels „Timotheus“ u. a., hatte einrichten lassen, beabsichtigte er im Sommer 1813 eine „Kunst“-reise nach England zu unternehmen. Und um sich einer besondern Anziehungskraft zu versichern und zugleich den Engländern eine ihrem Nationalgefühl schmeichelnde Huldigung darzubringen, faßte er den Plan, den großartigen Sieg, den soeben Wellington bei Vittoria über die Franzosen erfochten hatte, zum Gegenstand einer Komposition für sein Instrument zu machen und mit ihrer Ausführung keinen Geringern als Beethoven zu betrauen. Der Tondichter willigte aus freundschaftlicher Gefälligkeit ein, die Ideen Mälzels, die dieser besonders bezüglich der zu benutzenden Trommelmärsche, Trompetensignale und Nationallieder der französischen und der englischen Armee im einzelnen ausgearbeitet hatte, nach seinen Wünschen auszuführen. Später kam Mälzel zu der Ansicht, daß es wohl noch besser sei, wenn Beethoven das Stück zuerst für großes Orchester instrumentierte und es den Londonern in dieser Form vorführte, da es dann auf seinem Instrument eine um so größere Anziehungskraft ausüben würde. Das in dieser Gestalt vollendete Werk erlebte, zugleich mit der ein Jahr zuvor geschriebenen 7. Sinfonie, seine erste Aufführung in einem von Mälzel am 8. Dezember 1813 veranstalteten Wohltätigkeitskonzert in Wien und hatte einen glänzenden äußern Erfolg. Es gab aber auch Stimmen, die den Beifall nicht zu teilen vermochten. So war Tomaschek, der ausgezeichnete Organist und Lehrer, wie er sagt, „sehr schmerzlich berührt, einen Beethoven, dem die Vorsehung im Tonreiche vielleicht den höchsten Thron

angewiesen, unter den gröbsten Materialisten zu finden. Man erzählte mir zwar, daß er selbst das Stück für eine Dummheit erklärte und es ihm nur insofern lieb war, als er damit die Wiener total schlug". Thayer fügt dieser von ihm mitgeteilten Äußerung hinzu: „Es ist nicht zu bezweifeln, daß dies wirklich so war, und ebensowenig, daß diejenigen, welche an der Aufführung beteiligt waren, das Werk als einen großartigen musikalischen Scherz betrachteten und sich an demselben con amore beteiligten, weil es ihnen Quelle einer ungeheuern Erheiterung in ihrem Berufe wurde"[1]. Wir unserseits pflichten wiederum der Meinung Thayers bei und können das Werk, als Gattungstypus betrachtet, nur als die Ausgeburt einer genialen Laune bezeichnen, zu der sich auch ein Großer im Reiche der Kunst einmal hingerissen sehen mag.

Eröffnet wird das Stück durch allmählich sich nähernde „Trommeln und Trompeten von der englischen Seite", denen sich, von Blasinstrumenten, Triangel, großer Trommel und Becken vorgetragen und nur am Schluß durch das Streichquartett verstärkt, der Marsch: „Rule Britannia" anschließt. Unmittelbar darauf ertönen, ebenfalls in allmählicher Annäherung „Trommeln und Trompeten von der französischen Seite" und im Anschluß daran der Marsch: „Marlborough s'en va-t-en guerre" in derselben Besetzung. Nachdem hierauf durch übereinstimmende Signale von beiden Seiten die Aufforderung zum Kampf erfolgt ist, beginnt die Darstellung der Schlacht selbst. Von der Höhe zur Tiefe ff hinabsausende Violinpassagen werden auf der Grundlage chromatisch immer tiefer hinabsteigender Bässe durch alle Tonarten hindurchgepeitscht, während der gesamte Blaskörper in synkopierten Akkorden die Harmonie dazu gibt. Das wüste Durcheinander, das schon durch die Verquickung der Sechzehntelläufe der ersten Violinen mit den Achteltriolen der zweiten Violinen und Bratschen und dem synkopierten Rhythmus aller übrigen Instrumente entsteht, wird noch gesteigert und zu geradezu brutaler Wirkung erhoben durch zwei Ratschenmaschinen (an Stelle der fehlenden Pauken), die das kleine Gewehrfeuer darstellen, und

[1] Ludwig von Beethovens Leben III, S. 259.

zwei Trommeln größten Kalibers (in Wien hatten sie nach Beethovens Angabe „fünf Wiener Schuh ins Gevierte"), die in wilder Unregelmäßigkeit die Kanonenschüsse auf beiden Seiten markieren. Dazwischen schmettern, ebenfalls in buntem Durcheinander, die nach Vorschrift des Komponisten stehend zu blasenden englischen und französischen Trompeten, von denen die letztern gegen den Schluß hin plötzlich zum Schweigen gebracht werden. Es beginnt der Sturmmarsch der Engländer, die zunächst mit schweren Schritten und in gemessenem Marschtempo unter rhythmisierten Trommelschlägen heranrücken. Nach und nach wird das Tempo lebhafter und geht schließlich ins Presto über. Unter zunehmendem Kanonendonner wird die Bewegung immer wilder, die Violinen beginnen wieder hinabzusausen — zu den bisherigen Rhythmen sind noch Vierteltriolen hinzugetreten — bis nach Erreichung des höchsten Grades der Verwirrung ein Diminuendo allmählich in ein Andante hineinleitet, in welchem der Marlborough-Marsch, der schon vorher mehrfach in Bruchstücken wieder aufgetaucht war, im leisen Fismoll und in unterbrochener Melodik nochmals leise anklingend, nach und nach zitternd erlischt. Die nun folgende Siegessinfonie ist ein selbständiges, von den Fesseln des Programms losgelöstes Stück von echt Beethovenschem Gepräge und von einer sich immer steigernden jubelnden Triumphstimmung erfüllt, die lebhaft an den, in derselben Tonart stehenden, letzten Satz der 9. Sinfonie erinnert. Die geistreiche Verarbeitung des „God save the king" in diesem Satze — einmal tritt es sogar als fugato auf, eine Idee, die nach Moscheles' Mitteilung auch auf Mälzel zurückzuführen sein soll — läßt ihn übrigens, was bisher kaum bemerkt worden ist, zur Eröffnung oder Beschließung auch eines deutschen patriotischen Festes höchst geeignet erscheinen.

Das ist also die ganze Ausbeute von Programmusik in den Werken unsers klassischen Triumvirats, und wollte man hierauf sein Urteil stützen, so könnte man fast zu der Meinung gelangen, daß diese Kompositionsgattung im letzten Viertel des 18. und im ersten des 19. Jahrhunderts überhaupt kaum gepflegt worden sei. In Wirklichkeit verhält es sich anders. Man muß allerdings zu Komponisten zweiten, dritten und vierten Ranges hinabsteigen, zu

kleinen Meistern, die heute kaum noch dem Namen nach bekannt sind, um dann aber die Beobachtung zu machen, daß gerade diese Periode außerordentlich ergiebig an programmatischen Tonwerken gewesen ist. Ja, die Annahme wäre vielleicht nicht ungereimt, daß jene kleinen Meister, gerade weil sie im absolut-musikalischen Schaffen mit den Großen ihrer Kunst in keiner Weise Schritt halten konnten, sich zu derartigen Besonderheiten angetrieben fühlten, in denen sie wenigstens einem für sie ungünstigen Vergleiche aus dem Wege gingen. So erwähnt Thayer[1] aus zwei Verlagsanzeigen von Traeg aus dem Jahre 1792 eine Reihe Sinfonien mit Titeln wie: „Die Belagerung Wiens", „König Lear", „La Tempesta", „l'Harmonie della Musica", „la bataille" u. a. und fährt fort: „Man könnte Seiten füllen mit einem Verzeichnisse von Programmkompositionen, welche nunmehr längst tot, begraben und vergessen sind. Haydns „Sieben Worte" leben noch, zum Teil, weil der Musik ein Text untergelegt ist, mehr jedoch wegen seines großen Namens[2];

[1] A. a. O. III, S. 40.

[2] Die „Sieben Worte" wurden von Haydn im Jahre 1785 im Auftrage eines Domherrn in Cadix für eine dort alljährlich in der Fastenzeit abzuhaltende kirchliche Feier geschrieben. Nach Haydns eigenem Bericht wurde während dieser Feier die Kirche völlig verfinstert und nur eine in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Nach einem zweckmäßigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eins der Sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. Sowie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel kniend vor dem Altar nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt, der Bischof betrat und verließ zum zweiten, dritten Male usw. die Kanzel und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schluß der Rede ein (siehe C. F. Pohl, Josef Haydn II, S. 214). Die 7 Instrumentalstücke Haydns, die noch von einer Einleitung und einer Schlußnummer umrahmt und durch ein kurzes Intermezzo für Blasinstrumente (zwischen der 4. und 5. Nummer) in zwei Hauptabteilungen geschieden werden, können als Programmusik nicht in Betracht kommen. Sie sind in verkürzter Sonatenform, also rein instrumental, erdacht und ausgeführt und der durch die jedesmal vorhergehenden Worte des Priesters erweckten Stimmung nicht einmal hervorragend entsprechend, ja stellenweise sogar widersprechend. Daß der Komponist die Stücke später, für Streichquartett arrangiert, als „Sonaten" unter die Zahl seiner Originalquartette (Op. 48) aufgenommen hat, bezeugt ausdrücklich ihren absolut-musikalischen Charakter, und da Haydn in einer zweiten Neubearbeitung den Instrumentalstimmen überdies noch Chorstimmen zugefügt hat, so scheidet das Werk erst recht aus der Gattung der Programm-

aber wer hat in unserer Zeit wohl je gehört von des Freiherrn von Kospoth „Composizioni sopra il Pater noster, consistenti in 7 sonate caracteristiche con un Introduzione“ für neunstimmiges Orchester?“ Und an einer späteren Stelle:[1] „Kämpfe und Belagerungen waren viele Jahre hindurch beliebte Gegenstände musikalischer Malerei gewesen, und unter den großen Schlachten der letzten 50 Jahre waren nur wenige, welche nicht von Orchestern, Kapellen und jeder Art von Instrumenten noch einmal durchgefochten wurden. Der unglückliche Kotzwara, welcher sich in London 1791 im Scherze aufhing, war der Komponist einer „grande bataille“ (in D) für Orchester und der „bataille de Prague“ (in F) für Klaviertrio „avec tambour“ oder Klavier allein, zur Erinnerung an den Sieg Friedrichs des Großen. Dies war 40 Jahre lang ein Paradestück durch ganz Europa und sogar in Amerika. Devenue komponierte die „Schlacht bei Jemappes“, Neubauer die von Martinestie, Jadin die bei Austerlitz, Fuchs die bei Jena usw., sämtlich für Orchester. Das große Schlachtstück für zwei Flöten, von welchem man gewöhnlich annahm, daß es nur im Scherz existierte, und dessen Pointe eben in seiner Absurdität bestand, wurde wirklich veröffentlicht — es war ein Arrangement von Fuchs' Schlacht bei Jena. Für Klavier allein oder mit Begleitung von Instrumenten in größerer oder geringerer Zahl finden wir eine Menge von Schlachten in den Anzeigen jener Tage. Unter ihnen befanden sich die von Fleurus, Würzburg, Marengo, Jena (verschieden von der von Fuchs) und Wagram, sowie die Belagerung von Wien. Steibelt komponierte zwei Landschlachten und einen „combat naval“, Kauer „Nelsons Seeschlacht“ und so unzählige andere“[2]. Auch von J. L. Dussek gibt es eine „bataille navale“

musik aus. Höchstens der „Terremoto“ überschriebene Schlußsatz, der das nach dem Verscheiden des Heilands hereinbrechende Erdbeben zu schildern versucht, könnte in seiner ursprünglichen Fassung (ohne Text) als Programmmusik, aber als eine von festem musikalischen Gefüge, aufgefaßt werden.

[1] A. a. O. S. 252.

[2] Ein noch reichhaltigeres Verzeichnis von Schlachtmusiken aus der Zeit um die Wende des 18. Jahrhunderts gibt Elsa Bienenfeld in ihrem Aufsatz: „Über ein bestimmtes Problem der Programmusik (Darstellung von Schlachten)“ in der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft,“

für Klavier, Violine, Violoncell und großes Tambourin, daneben eine ganze Anzahl von Programmsonaten und sonstigen Stücken andern Inhalts, wie Élégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate, Le Retour à Paris, L'invocation, Tableau de la situation de Marie Antoinette (Sonate), Le mort de Marie Antoinette (Sonate) u. a. In ähnlichen Arbeiten war ihm schon Clementi vorangegangen, wie seine Sonaten La chasse und Didone abbandonata beweisen.

Bis auf welche Einzelheiten sich die Schlachtenschilderungen oft erstreckten, davon mag folgendes Programm der Seeschlacht bei Abukir (1798) von Wanhal eine Vorstellung geben[1]. Introduktion (Andante): Die hohe Admiralität ernennt den Sir Horatio Nelson zum Befehlshaber der Flotte; die englische Flotte begibt sich an Bord (einige Takte in marschartigem Rhythmus). Admiral Nelson erteilt Befehl zur Abfahrt (punktierte Akkorde mit einer Schlußkadenz). Die Anker werden gelichtet (eine aufsteigende Tonleiter in gebrochenen Oktavenläufen), Spannung der Segel (ein Sextenthema, das, in Terzen verkleinert, sich in die Höhe schwingt); die Schiffe segeln ab (Wiederholung des ersten Themas, aber von der tiefsten Oktave der Klaviatur bis in die höchste und zugleich vom pp ins ff), die feindliche Flotte wird im mittelländischen Meer gesichtet (durch Synkopen und unentschlossene Modulation ausgedrückt), die Avisoschiffe entdecken die feindliche Flotte und bringen Nachricht, vier Takte: Kriegsrat (ritardando, die Fragen durch Quarten ausgedrückt). I. Satz (Allegro): Nelson ermahnt das Schiffsvolk zur Seeschlacht, die Mannschaft ist bereit zu siegen oder zu sterben (das erste Thema in energischem punktierten Dreivierteltakt). Das Zeichen zum Angriff (Trommelsignal ist ein Triller in der Tiefe); die Flotte nähert sich der feindlichen und greift an. (Das Thema in Wiederholung auf einer höheren Oktave), der Angriff wird beschlossen [!], Anfang der Kanonade

Jahrgang VIII, Heft 5, worin sie auch nachweist, daß die Neigung zu Schlachtmusiken in ihrem Keim bis auf die Lautenisten des 16. Jahrhunderts zurückzuführen ist.

[1] Wir geben das Programm nach der Mitteilung von Elsa Bienenfeld in dem genannten Aufsatz.

(in rauschende Sechzehntelfiguren fallen schwere Baßakkorde), starkes Kanonenfeuer (die Akkorde werden breiter und tiefer), die Engländer durchbrechen die feindliche Linie, sie setzen dem feindlichen Admiralschiff heftig zu, dieses brennt und springt in die Luft (A-dur-Skala in rasendem Tempo hinauf), allgemeine Betäubung und Totenstille (3 Takte Pause), Fassung und erneuerter Angriff (Rückkehr zur Reprise nach der Durchführung), der Angriff wird noch lebhafter, allgemeine Jagd auf die in Unordnung geratene feindliche Flotte. Zwei feindliche Schiffe brennen und krachen (verminderte Septimenakkorde mit Vorhalt), andere werden verfolgt, diese streichen die Flagge, einige Schiffe suchen sich durch Flucht zu retten, die feindliche Flotte wird geschlagen und ganz vernichtet, das gestrandete Schiff wird wieder flott. Siegesgeschrei der Engländer.

II. Satz (Andante): Die englische Nation empfängt ihre Helden (Variationen über die englische Volkshymne).

III. Satz: Finale all' Inglese: Siegesfeier.

Von ganz anderer Art war ein großes Programmstück für Orchester von dem italienischen Violinisten Ignazio Raimondi, das dieser im Jahre 1777 in Amsterdam, wo er acht Jahre als Konzertdirektor lebte, zur Aufführung brachte. Es sollte nichts Geringeres bedeuten als eine musikalische Übersetzung der berühmten Fénelonschen ‚Aventures de Télémaque'. Recht materiell und handgreiflich waren die Rollen der Fénelonschen Personen an einige Orchesterinstrumente verteilt — Kalypso, die Flöte — Eucharis, die Oboe — Telemach, Violino solo — Mentor, Violoncello solo. Die Blasinstrumente stellten den „Chor der Nymphen" vor. Erst kam eine Art Ouvertüre, welche einen Seesturm versinnlichen sollte, dann ein begleitetes Duett zwischen Violine und Violoncell: Telemach und Mentor freuen sich ihrer Rettung. Die Flöte — Kalypso — nahte mit zärtlichen Melodien, bald aber mischte sich die Oboe — Eucharis — hinein, und so ging es fort, bis ein abermaliges Tutti die Zerstörung des Schiffes durch die Nymphen malte. Das Ganze dauerte eine volle Stunde[1].

[1] Vgl. Ambros, Grenzen der Musik und Poesie S. 142 f. und Kotzebue, kleine Erzählungen, Anekdoten und Miszellen, Karlsruhe 1807 II, S. 122.

Neben den Komponisten dieser für die Entwicklung der Musik ohne jede Bedeutung gebliebenen Programmstücke waren es besonders die Organisten, die sich, wie es ja noch bis auf den heutigen Tag beobachtet werden kann, zur Pflege dieser Gattung berufen fühlten. Der Reichtum und die Vielseitigkeit der Klangfarben, in der es die Orgel beinahe dem Orchester gleichzutun vermag, gab ihnen allerdings dazu eine gewisse äußere Berechtigung. Als reinster Typus dieser Orgel-Improvisatoren darf wohl der Abt Vogler (1749—1814) gelten, der auf seinen zahlreichen Konzertreisen durch fast alle Länder des europäischen Kontinents mit seiner nach eigenem System „simplifizierten" Orgel die seltsamsten Wirkungen hervorbrachte und überall berechtigtes Aufsehen erregte[1]. Von seinen Programmen seien die folgenden, zum Teil von Thayer[2] mitgeteilten hier angeführt: „Die Belagerung von Gibraltar"; „Der Einsturz der Mauern von Jericho"; „Die Seeschlacht: 1. Das Trommelrühren; 2. Die kriegerische Musik und Märsche [in einer Seeschlacht!]; 3. Bewegung der Schiffe; 4. Durchkreuzen der Wellen; 5. Kanonenschüsse; 6. Geschrei der Verwundeten; 7. Siegjauchzen der triumphierenden Flotte"; „Musikalische Nachahmung des Rubinischen jüngsten Gerichts: 1. Prachtvolle Einleitung; 2. Die Posaune erschallt durch die Gräber, sie öffnen sich; 3. Der erzürnte Richter spricht das schreckliche Urteil über die Verworfenen, der Fall in den Abgrund; Knirschen und Heulen; 4. Die Gerechten nimmt Gott zur ewigen Seligkeit auf. Ihr Wonnegefühl; 5. Die Stimme der Seligen vereinigt sich mit den Chören der Engel"; „Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig: 1. Der ruhige Lauf des Stroms; die Winde, welche ihn schneller jagen; das allmähliche Anschwellen des Wassers; die völlige Überschwemmung; 2. Das allgemeine Schrecken und Geschrei der Unglücklichen, welche ihr Elend vorhersehen; ihr Schaudern, ihr Klagen, Weinen und Schluchzen; 3. Die Ankunft des edeln Prinzen, der den Entschluß faßt, ihnen zu helfen; die Vor-

[1] Auch für Klavier hat Vogler einige programmatische Tonwerke hinterlassen, so die Sonate: „Der eheliche Zwist" (mit Quartettbegleitung), sowie „Polymelos ou caractère de différentes nations" (ebenfalls mit Quartett).

[2] A. a. O. III, S. 40.

stellungen und Bitten seiner Offiziere, die ihn zurückhalten wollen; seine Stimme dagegen, die am Ende alle Klagen erstickt; 4. Der Nachen geht ab; sein Schwanken durch die Wellen, das Heulen der Winde; der Nachen schlägt um; der Prinz sinkt unter; 5. Ein affektvolles Stück, mit der Empfindung, die zu dieser Begebenheit paßt". Von besonderm Interesse ist mit Bezug auf die spätere Pastoralsinfonie Beethovens: „Das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber verzieht, und sodann die naive und laute Freude deshalb". In denselben Bahnen wie Vogler wandelte auch sein Schüler J. H. Knecht (1752—1817). Wir besitzen von ihm eine fünfsätzige Programmsinfonie: „Le portait musical de la nature" aus dem Jahre 1784. Dasselbe Thema wählte er zu einer Orgelsonate: „Die unterbrochene Hirtenwonne". Auch den von Vogler behandelten Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig sowie den „Don Quixote" nahm er zum Vorwurf programmatischer Orgelwerke und wußte damit ein gewisses Aufsehen zu erregen.

Umfassender und wieder der orchestralen Komposition zugewandt war das Wirken Karl von Dittersdorfs (1739—1799) auf dem Gebiete der Programmusik. Unter seinen sinfonischen Werken, deren C. Krebs[1] 127 aufführt — es scheinen aber noch mehr gewesen zu sein — befinden sich Zwölf Sinfonien nach Ovids „Metamorphosen" aus der Zeit von 1783—1785, von denen uns die ersten sechs in Partitur und Stimmen und mit den vom Komponisten ausgewählten lateinischen Mottos erhalten sind[2], während die 7., 9. und 12. wenigstens in Klavierauszügen vorliegen. Den drei letztgenannten sind Programme aus der Feder des Komponisten selbst beigegeben, während zu sämtlichen der mit Dittersdorf befreundete Propst Johann Timotheus Hermes unmittelbar unter dem Eindrucke der ersten Aufführung im Jahre 1786, jedenfalls im Sinne des Komponisten, ausführliche programmatische Erläuterungen veröffentlicht hat. Diese in fran-

[1] Dittersdorfiana, Berlin 1900.

[2] Sie erschienen im Neudruck zur Zentenarfeier des Todestags Dittersdorfs (31. X. 1899), herausgegeben von J. Liebeskind, Leipzig, Gebrüder Reinecke.

zösischer Sprache abgefaßten Analysen hat G. Thouret 1899 in deutscher Übersetzung neu herausgegeben. Ihrem allgemeinen Charakter nach geben sich die Sinfonien als klar und sauber gearbeitete, aber inhaltlich harmlose und unbedeutende Produkte eines einer starken Individualität durchaus ermangelnden Komponisten. Sie bewegen sich im Stile des frühern Haydn, aber ohne dessen Geistreichtum und Humor, der Erfindung nach bisweilen von einer gewissen Anmut, wenn auch zumeist nicht über das Alltägliche hinausgehend, in den Durchführungen vielfach recht wohlfeil, klar in ihrem harmonischen Fortgang, aber ohne die Kraft eines vertiefenden Kontrapunkts. Was Dittersdorf zu der seltsamen Arbeit veranlaßt haben mag, ob eine wirkliche Begeisterung für Ovid, den er schon als Knabe im Hause seines Gönners, des Prinzen von Hildburghausen, kennen gelernt hatte, oder vielleicht eine seinem sonstigen Charakter wohl entsprechende Eitelkeit, mit seinen sprachlichen Kenntnissen zu prunken, läßt sich schwer feststellen. Möglicherweise setzte er die gleiche Eitelkeit auch bei einem großen Teile seiner Hörer voraus und versprach sich davon einen besondern Erfolg. „Die Macht der lateinischen Überschriften", sagt Krebs[1], „darf keineswegs unterschätzt werden. Für ein Billiges konnte man hier gebildet tun, konnte seine Wissenschaft der Mythologie und der römischen Literatur verwerten, was damals für manche Leute so gut seine Reize hatte wie jetzt."

Treten wir den Sinfonien, soweit sie uns in Partitur erhalten sind, ein wenig näher, um zu sehen, in welcher Weise der Komponist seine Aufgaben zu lösen versucht hat, so ist zunächst festzustellen, daß mit Ausnahme der freier gearbeiteten Finales die einzelnen Sätze sämtlich in den bei den Sinfonien überhaupt gewohnten Formen abgefaßt sind. Den Anfang macht in der Regel ein Satz in Sonatenform, wobei sogar, wie in den Programmsuiten Frobergers, die Wiederholung des 1. Teils ohne Rücksicht auf das Programm gewissenhaft beibehalten wird. Allerdings sind diese ersten Sätze meist nur dazu bestimmt, in die allgemeine Situation

[1] A. a. O. S. 35.

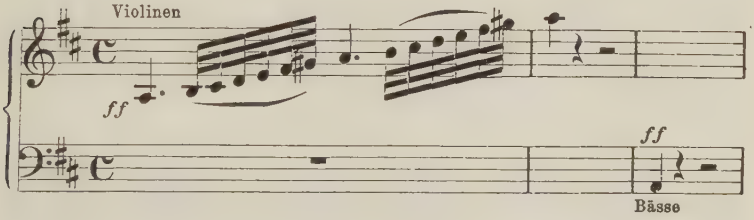
oder Anfangsstimmung des Ganzen einzuführen, während die eigentliche fortschreitende Handlung erst mit dem 2. Satze beginnt. Dieser gibt sich gewöhnlich in Liedform und mäßig langsamem Zeitmaß. Es folgt darauf ein Menuett mit Trio, oder, wie Dittersdorf sich noch ausdrückt, Alternativo, während ein, wie schon erwähnt, freier geformtes Finale den Beschluß bildet. Dieses Festhalten an dem herkömmlichen sinfonischen Schema und der Umstand, daß der Komponist seine programmatischen Effekte in die bekannten Einzelformen hineingearbeitet, eingegliedert hat, läßt die Stücke an und für sich überhaupt nicht als Programmmusik im strengen Sinne erscheinen, und sie könnten, verhältnismäßig wenige Stellen ausgenommen, an denen man merkt, daß sich der Komponist etwas dabei gedacht hat, auch als absolute Musik hingenommen werden. Uneingeschränkt gilt dies von denjenigen Sätzen, die auch nach Vorschrift des Programms nur allgemeine Stimmungsbilder geben sollen. So von allen vier Sätzen der 1. Sinfonie, in der die „Vier Weltalter", das goldene, das silberne, das eherne und das eiserne, musikalisch geschildert werden sollen. Dem ersten sucht der Komponist durch eine harmlose, jedes aufregenden Elements entbehrende Gavotte gerecht zu werden. „Die sorgfältige Harmonie", sagt Hermes, „paßt zu der Unschuld, Reinheit, Eintracht und Ordnung jener glücklichen Epoche". Anspruchsvoller gibt sich der in ausgesprochener Sonatenform gehaltene 2. Satz. „Er malt, sozusagen, den Luxus, der an die Stelle des einfachen und gleichförmigen Lebens trat und die sanften Sitten allmählich verdarb". Ein in schroffen dunktierten Rhythmen und großen Tonschritten sich bewegendes Menuett soll den Despotismus des ehernen Zeitalters ausdrücken, im Trio „glaubt man die Klagen und Seufzer der zu Boden getretenen Opfer der Tyrannei zu hören". Nur auf Lärm abzielend und musikalisch völlig inhaltslos ist der letzte Satz, der aber dem Ausleger über alle Begriffe erhaben erschienen sein muß, denn er äußert darüber: „Die schon [durch den 3. Satz] ergriffenen Zuhörer werden (hier bin ich nicht Herr meiner Begeisterung) vom vierten Satze eine Erholung wünschen und daher durch dies Vivace überrascht und erschüttert werden. Denn sie erleben einen Kampf, den ein

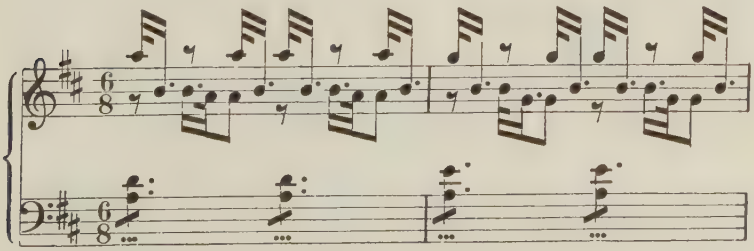
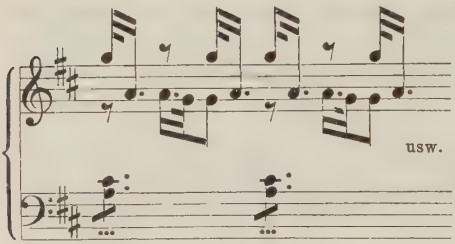
majestätischer Marsch einleitet, und dessen Getöse voll Siegesgeschrei und Jammer die Aufnahmefähigkeit einer künstlerisch empfindenden Seele fast übersteigt". Wie diese vier Sätze lediglich absolute Musik enthalten, die der Komponist allerdings nach Maßgabe seines Programms aufgefaßt haben will, so gilt dies auch noch von zahlreichen andern. So vom 1. Satz der zweiten Sinfonie („Der Sturz Phaetons"), der den Glanz und die Pracht des Palastes des Sonnengotts schildern soll, vom 2. Satz der dritten („Verwandlung Aktaeons in einen Hirsch"), der durch eine zarte Flötenmelodie auf dem Grunde einer murmelnden Wellenbewegung (Violinen und Bratschen con sordini) charakterisiert ist — Diana im Bade —, vom 3. der vierten Sinfonie („Die Rettung der Andromeda durch Perseus"), einem elegischen Gesang — Andromeda in Ketten —, vom 1. der sechsten (bei Liebeskind fünften — „Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche"), einem geschäftigen Allegro, das das muntere Treiben des Landvolks zum Ausdruck bringen soll u. a. m. In andern Sätzen ist die Einwirkung des Programms deutlicher zu erkennen, obwohl auch sie noch als absolute Musik passieren könnten. So soll im 2. Satze der zweiten Sinfonie geschildert werden, wie Phaeton, der Sohn des Sonnengottes, mit der Bitte, den Sonnenwagen einen Tag lenken zu dürfen, an seinen Vater herantritt, von diesem aber zuerst in schroffer Weise abgewiesen wird. Eine weiche, von den ersten Violinen und dem Fagott vorgetragene Melodie wird hier plötzlich von einem rauh dazwischenfahrenden Motiv:

unterbrochen, das in immer häufigern Anläufen auf die Melodie eindringt, ihr die Berechtigung gewissermaßen streitig machend. Ganz ähnlich, sogar motivisch verwandt, ist der 2. Satz der sechsten Sinfonie angelegt, wo Latona auf der Flucht mit ihren Kindern Apollo und Diana an einen Weiher kommt, um ihren brennenden Durst zu stillen, aber von dazukommenden lycischen Bauern in

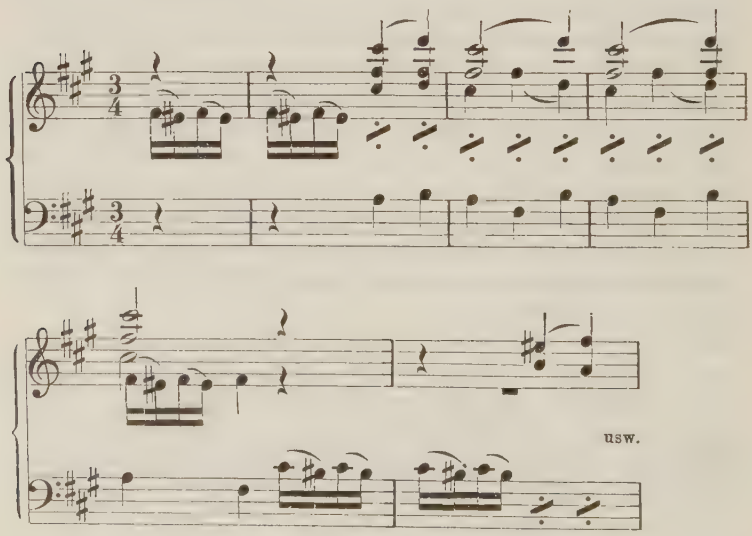
roher Weise daran gehindert wird. Einen beträchtlichen Raum nehmen in den Sinfonien die Kampfschilderungen ein, von denen ja schon das Finale der ersten ein Beispiel gab. Hier schließt sich der Komponist, wie erwähnt, keiner der bestehenden Formen an, sondern bemüht sich nur, ein musikalisches Bild der Verwirrung, des Durcheinanders vor dem Hörer zu entwerfen. Als Hauptmittel dient ihm hierzu eine beständig in billigen Sequenzen fortrückende Modulation, während in rhythmischer Beziehung hauptsächlich Triolen und Synkopen zur Charakterisierung herangezogen werden. Von prägnanten Motiven und deren Entwicklung und Gegeneinanderführung ist wenig oder gar nichts zu finden. Man sehe die Finales der zweiten, vierten und fünften (bei Liebeskind sechsten) Sinfonie, um das Gesagte bestätigt zu finden und zu dem Urteil zu gelangen, daß es Dittersdorf nicht nur an Erfindung fehlte, sondern auch an Kenntnis der Mittel und an Kombinationskunst, um hier etwas seinen Vorwürfen wirklich Analoges auf musikalischem Wege ins Leben zu rufen. Trotz alledem muß der Eindruck dieser Sätze auf das damalige Publikum gewaltig gewesen sein, denn man höre nur, wie Hermes über das Finale der zweiten Sinfonie urteilt, einen Satz, der den Sturz Phaetons mit dem Sonnenwagen schildern soll, der aber an musikalischer Inhaltslosigkeit das Finale der „Vier Weltalter" womöglich noch übertrifft: „Am besten schwiege ich von diesem Vivace; denn wie soll ich dem Leser die Kunstverschwendung darin deutlich machen? Wohl sind wir auf die Verwirrung vorbereitet, welche durch die aus der Bahn brechenden Rosse angerichtet wird; wohl erwarten wir Sturmesrasen, Wolkenbrüche, Hagel- und Donnerwetter, und alles dies überfällt auch wirklich unsere Sinne mittels einer ausgesucht geschickten Modulation, die allmählich Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte zum Brüllen bringt: aber das Überraschendste, der Höhepunkt des Schreckens ist der Blitz, vor dem man schon in Gedanken zittert. Ich denke gar nicht daran, auseinanderzusetzen, wie er dargestellt wird; er ist das Werk eines Augenblicks. Von hundert Zuhörern hat vielleicht ein einziger geahnt, welches Instrument den Blitz schleudern wird, und es dürfte kaum einen geben, der nicht laut aufschriee, wenn das Feuer vom Himmel

herabfällt". Dieser „Höhepunkt des Schreckens", der Blitz mit nachfolgendem Donnerschlag, hat bei Dittersdorf — der Leser erschrecke nicht! — folgende Darstellung gefunden:

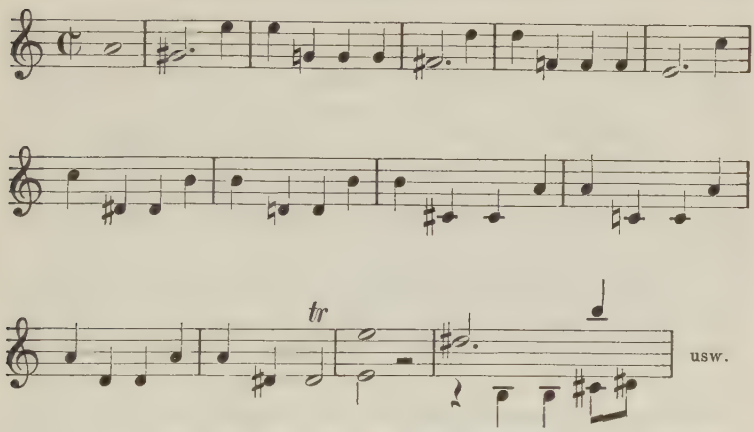


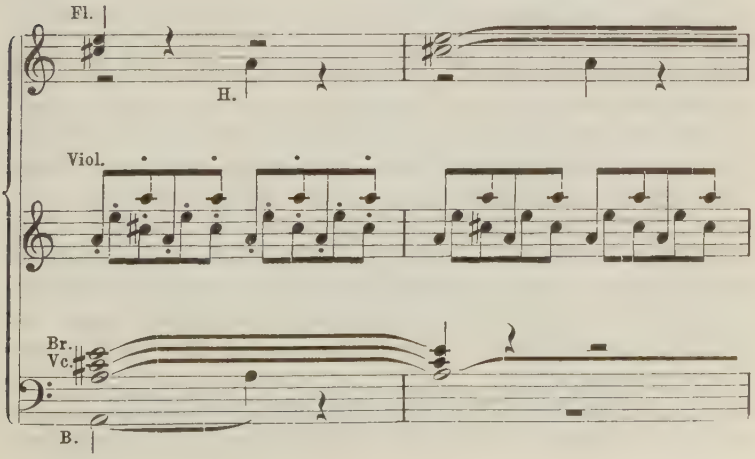
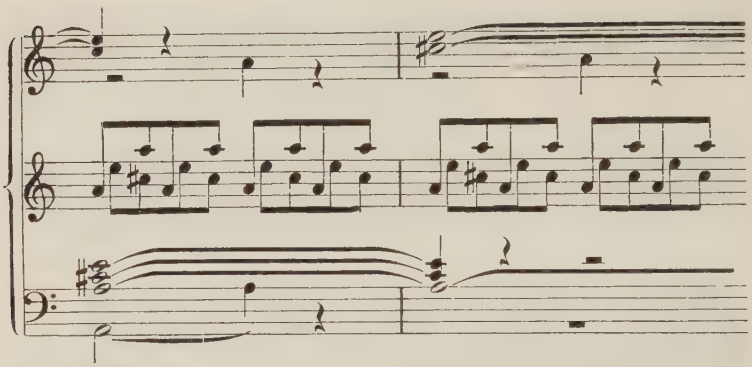
Wenn diese Naturnachahmung bei aller Harmlosigkeit doch allenfalls erkennbar ausgefallen ist, so streift der Komponist mit seinen sonstigen Malereien, die kein Mensch ohne Kenntnis des Programms heraushören würde, die die meisten wohl auch mit dem Programm in der Hand nicht heraushören werden, geradezu ans Lächerliche, trotz den immer wiederkehrenden Versicherungen des begeisterten Erklärers, daß die Musik vollkommen der Überschrift entspräche, daß auch der Zerstreuteste sich ihrer Wirkung nicht entziehen könne, daß hier jedes Mißverständnis ausgeschlossen sei usw. So wird im 1. Satze der dritten Sinfonie, einem im übrigen recht frischen Jagdstück, das Gekläffe der jungen Hunde in folgender Weise geschildert:



In der schon erwähnten Szene der sechsten Sinfonie, wo die Latona durch die boshaften Bauern am Stillen ihres Durstes gehindert wird, sieht man nach Hermes förmlich, wie diese „mit Händen und Füßen das Wasser aufwühlen“:



Diese Bosheit erregt dermaßen den Zorn der Göttin, daß sie darüber ihren Durst vergißt und, nachdem sie „mit erhobenen Händen“ den Himmel angefleht, ihre Wut in einer — Fuge(!) austobt:



bei deren Anhören die Bauern vor Schrecken in Frösche verwandelt werden. Die Fuge bricht plötzlich ab und nach einer Generalpause — hört man das Quaken der Frösche in folgender Darstellung:

„Das ist keine Spielerei", sagt Hermes, sondern seltenste Kunst".

Mögen dem Leser diese Proben genügen, um sich einen Begriff von der Dittersdorfschen Tonmalerei zu bilden. Daß übrigens Dittersdorf, der, nach seinen eigenen Programmen zur siebenten, neunten und zwölften Sinfonie zu schließen, nicht leicht vor einer tonmalerischen Aufgabe zurückschreckte, sich selbst gelegentlich an den Grenzen seiner Kunst angelangt sah, geht aus dem Schluß der zwölften Sinfonie: „Ajax und Ulysses" hervor. Als Ajax, nachdem er im Kampf mit Ulysses um die Waffen des Achilles überwunden, sich selbst den Tod gegeben hatte, sprossen nach der Sage an der Stelle, wo sein Blut die Erde gefärbt hatte, purpurfarbene Blumen hervor. In seiner Unfähigkeit, diesem Problem des Programms tonmalerisch beizukommen, sieht sich Dittersdorf am Schlusse seines Programms zu der naiven Bemerkung veranlaßt: „Da der Komponist eingestehen muß, daß er weder Farbe noch Geruch der Blumen durch Tinte zu malen fähig ist, so ersucht er den Zuhörer, ob er sich nicht mit geschlossenen Augen beim Vortrag des letzten Adagio non molto ein ganzes Beet der herrlichsten Blumen, vor dem er bald nach Sonnenuntergang sitzt, und sowohl Auge als Geruchswerkzeuge sättigt, zu idealisieren belieben will".

Als eine Art Vorstudie zu den Metamorphosen-Sinfonien dürfen wir das wahrscheinlich aus dem Jahre 1769 stammende Diverti-

mento: „Il combattimento dell' umane passioni" bezeichnen, in dem der Komponist zwar nicht einen Kampf, aber doch eine Gegenüberstellung menschlicher Charaktere zu zeichnen versucht. Die sieben Sätze betiteln sich: Il superbo (der Stolze), L'umile (der Demütige), Il matto (der Verrückte) und ihm gegenübergestellt Il dolce (der Sanftmütige), Il contento (der Zufriedene), Il costante (der Standhafte), Il malinconico (der Melancholische), Il vivace (der Lebhafte). Die Anlage des Ganzen ist die einer Suite, die einzelnen Sätze haben tanzartigen Charakter und zerfallen in je zwei kurze Teile, nur der Schlußsatz ist ausgedehnter und in etwas modifizierter Sonatenform gehalten. Wenn auch den einzelnen Stücken eine scharfe Physiognomie im Sinne ihrer Titel nicht zugesprochen werden kann, so bringen sie doch durch ihre Gegensätzlichkeit eine angenehm abwechselnde Wirkung hervor und legen jedenfalls für das Streben des Komponisten nach charakteristischem Ausdruck ein gewichtiges Zeugnis ab[1].

Fassen wir unser Urteil über die besprochenen Kompositionen Dittersdorfs zusammen, so haben wir in ihnen offenbar ernstgemeinte Programmusik zu erkennen. Wenn dabei der Komponist der Ausdrucksfähigkeit seiner Musik bisweilen allzuviel zutraute und sich sogar zur musikalischen Darstellung von Vorgängen verstieg, die, wie die Verwandlung Aktaeons in einen Hirsch, die plötzliche Versteinerung des Phineus und seiner Genossen durch Perseus, die allmähliche Vergiftung des Herkules durch das Nessusgewand, einer musikalischen Behandlung geradezu widerstreben, so muß auf der andern Seite zu seinen Gunsten betont werden, daß er, wie schon bemerkt, seine Programme nicht einen derartigen Einfluß auf die formelle Ausgestaltung seiner Sinfonien gewinnen ließ, daß sie nicht auch in ihren programmatischen Teilen fast durchgängig als absolute Musik angesprochen werden könnten. —

Halten wir hier — in dem Zeitraum, der die Grenzscheide des 18. und 19. Jahrhunderts umschließt — einen Augenblick inne, um einen vergleichenden Rückblick auf die bisher zutage getretenen

[1] Vgl. hiermit die S. 24 erwähnten ähnlich gearteten veglie di Siena des Orazio Vecchi, dessen Aufgabe freilich durch die mitwirkenden gesungenen Worte wesentlich erleichtert wurde.

Erscheinungen auf dem Gebiete der Programmusik zu werfen, so drängt sich uns die Beobachtung auf, daß alle die zu unserer Kenntnis gelangten Werke programmatischer Tendenz keine notwendigen Glieder in der Entwicklung der musikalischen Kunst bilden und daß sie hinweggedacht werden könnten, ohne daß das Bild der Entwicklung in seiner Vollständigkeit und Geschlossenheit eine wesentliche Einbuße erlitte. Im Grunde wurzelnd in dem der menschlichen Seele eingeborenen Nachahmungstrieb, im einzelnen Falle einem vorübergehenden Zeitgeschmack oder gar nur, wie z. B. bei Bach und Beethoven, einer flüchtigen Laune oder scherzhaften Anwandlung entsprungen, stehen sie, als Programmstücke, in keinem organischen Zusammenhang mit den ihnen untergelegten Kunstformen. Entweder sie bedienen sich dieser Formen, ohne sie in ihrem Bestande anzugreifen — erfüllen dann aber nicht den Begriff der Programmusik im strengen Sinne — oder sie müssen, in Befolgung der aus ihren Programmen hergeholten Maßnahmen, die nur in den seltensten Fällen sich mit musikalischer Formgebung vereinigen lassen, notwendig zur Untergrabung der in langsamer Entwicklung zustande gekommenen Formen führen. In keinem Falle konnten sie von Einfluß werden auf die organische Ausbildung der Kunstformen, die vielmehr unabhängig von ihnen und über sie hinweg die einmal eingeschlagenen Bahnen ihrer Entwicklung verfolgten. Hiermit steht es auch im Zusammenhang, daß wir keinen Komponisten angetroffen haben, der sich mit einer ersichtlichen Grundsätzlichkeit, geschweige denn Ausschließlichkeit dem programmatischen Schaffen zugewandt hätte. Im Gegenteil stellen sich die Programmstücke stets nur als Gelegenheitswerke dar, als Experimentalschöpfungen, als Kraftproben auf das Ausdrucksvermögen der Musik, die aber für das Gesamtschaffen und die historische Bedeutung ihrer Urheber nur von geringem Belang sind. Selbst Dittersdorf, der bisher fruchtbarste Schöpfer auf diesem Gebiete, machte hierin, wie wir sahen, keine Ausnahme, und die im höchsten Sinne führenden Geister im Reiche der Töne sind überhaupt achtlos an den programmatischen Bestrebungen vorübergegangen.

2. Kapitel.

Festere Begründung des programmusikalischen Kunstwerks unter dem Einfluß der Romantik. — Hektor Berlioz; Franz Liszt und seine Zeitgenossen.

Eine Wandlung des Stellungsverhältnisses der Programmusik zum musikalischen Gesamtschaffen, wie wir es am Schlusse des vorigen Kapitels skizziert haben, erfolgte, als die Romantik d. h. die Richtung und die Bestrebungen der am Ende des 18. Jahrhunderts aufgetretenen romantischen Dichterschule mit dem vorrückenden 19. Jahrhundert auch auf die musikalische Produktion abzufärben begann. Wenn es im Wesen der romantischen Dichtung lag, den Charakter des Wunderbaren, Entlegenen, Mystischen, Phantasie-Aufregenden besonders hervorzukehren, sei es auch auf Kosten der klaren Linien ebenmäßiger Formbildung, so mußte die sowohl ihrem Ursprung wie ihrer Wirkung nach wesentlich mystische Tonkunst sich von solchen Zielen um so mehr angesprochen fühlen, als sie dadurch Gelegenheit fand, der auf ihrer Höhe angelangten und nicht mehr zu überbietenden klassischen Musik gegenüber ein neues fruchtbares Betätigungsfeld zu gewinnen. Es liegt in der Natur der Sache, daß der romantische Charakter in der Musik zuerst in ihren Verbindungsformen mit der Poesie und dem Drama, also im Lied und vor allem in der Oper, in die Erscheinung trat, da hier der Charakter des Textes und der Handlung für den Gesamtcharakter des Kunstwerks wesentlich mitbestimmend ist. So waren es denn die Lieder Franz Schuberts und die Opern Spohrs, K. M. von Webers und Marschners, die sich zuerst von ausgesprochen romantischem Geiste erfüllt zeigten und der Musik die Wege wiesen in ein neues,

unbekanntes Land. Nicht lange sollte es aber dauern, bis auch die reine Instrumentalmusik vom Geiste der Romantik erfaßt wurde und aus eigener Kraft sich des neuen Gebiets zu bemächtigen begann. Zwar vermochte sie der Richtung des Liedes und der Oper, soweit sie stofflich bedingt war, nicht zu folgen, ihr aber in der geflissentlichen Vernachlässigung der historisch überkommenen Formen und Gesetze und in dem freien Schaltenlassen einer ungezügelten Subjektivität etwas innerlich durchaus Entsprechendes an die Seite zu stellen. Schon die Klaviersonaten Franz Schuberts lassen in ihrem Hinausdrängen des allzu reichen Inhalts über die Grenzen der Form diesen Standpunkt erkennen, desgleichen die Sonaten K. M. v. Webers, mit ihrem die Zeichnung fast übertönenden gesättigten Klangkolorit, mehr als alle diese aber die Klavierwerke Robert Schumanns in seiner ersten Periode, die denn im vollsten Sinne des Wortes romantisch genannt werden müssen, im Gegensatz zu den sogenannten klassischen Kunstprodukten eines Haydn, Mozart und Beethoven, in denen die schöpferische Freiheit sich der zwingenden Gewalt ästhetischer Kunstgesetze beugt und von ihnen gezügelt und in Schranken gehalten wird. Schumann war es auch, der den poetischen Gehalt seiner Klavierstücke häufig in eine prägnante Überschrift zu verdichten suchte, weniger um damit zu sagen, daß er den begrifflichen Inhalt dieser Überschrift in seiner Musik hätte darstellen wollen, als um der Auffassung des Spielers dadurch eine bestimmte Richtung zu geben und ihm dadurch den beabsichtigten Vortrag nahezulegen, der gerade in der subjektiven romantischen Musik eine besondere Bedeutung gewinnt. Hierdurch schlug aber Schumann die Brücke von der romantischen zur Programmusik, wenn er sie selbst auch nicht überschritt. Denn es bedurfte nur noch des einen Schrittes, die prägnante Überschrift in eine ausgeführtere Beschreibung oder in die umständlichere Erörterung einer Szene oder Begebenheit aufzulösen und die musikalische Arbeit diesem Prozeß analog zu gestalten, um in Wirklichkeit bei der Programmusik anzulangen. Schumann selbst tat, wie gesagt, diesen Schritt nicht, denn so hoch er auch zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen anschlug, die

unbewußt das Schaffen des Tondichters begleiteten und seine musikalische Phantasie befruchteten, so lehnt er doch ausdrücklich die Annahme vieler ab, „die Komponisten legten sich etwa Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen“[1], oder der Komponist setze sich etwa hin „wie ein Prediger am Sonnabend Nachmittag und schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen. Das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes, und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich doch nur erst dann glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodien entgegenkommt, von denselben unsichtbaren Händen getragen, wie die goldnen Eimer, von denen Goethe irgendwo spricht“. „Vor allem laß mich hören“, ruft er aus, „daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein“[2]. Nichtsdestoweniger wurde durch ihn der Zusammenhang der Programmusik mit der romantischen Richtung der Tonkunst außer Zweifel gestellt. Leuchtet es ja doch ohne weiteres ein, daß die in ihrem Wesen begründete Gestaltungsfreiheit der romantischen Musik der Aufnahme eines Programms sich willfähriger zeigen mußte, als die für diesen Zweck allzu spröden Formen der klassischen Kunst. Wenn daher die bisherigen programmatischen Tonwerke den zu ihrer Zeit herrschenden Kunstformen mehr nur von außen aufgepfropft, als aus ihrem innern Wesen hervorgetrieben erscheinen, so muß von der im Zeitalter der musikalischen Romantik ins Leben tretenden modernen Programmusik ausgesagt werden, daß sie sich mit einer gewissen

[1] Gesammelte Schriften I, S. 84.

[2] Ebenda II, S. 328. Demselben Gedanken gibt G. H. Lewes in seiner Kritik des II. Teils des „Faust“ (Goethes Leben und Werke II, S. 521) mit folgenden Worten Ausdruck: „Will der Künstler gewisse Begriffe durch Symbole zum Ausdruck bringen, so darf er nie vergessen, daß, da die Kunst Darstellung ist, seine Symbole in sich selbst einen Reiz haben müssen, der von ihrer Bedeutung unabhängig ist. Die Formen, durch die er wirkt, die Symbole, durch die er spricht, müssen in sich selbst eine Schönheit und ein Interesse haben, welche auch die leicht würdigen können, die den verborgenen Sinn nicht fassen. Fehlt ihnen das, so hören sie auf, Kunst zu sein, sie werden zu Hieroglyphen.“

Folgerichtigkeit aus der Kunstströmung ihrer Zeit heraus entwickelte und aus diesem Grunde eine Art historischer Berechtigung für sich in Anspruch nehmen kann, wobei freilich dahingestellt bleiben muß, ob nicht die romantische Richtung selber nur als eine Episode in der Gesamtentwicklung der musikalischen Kunst zu betrachten ist.

Derjenige, der die romantische Richtung zuerst mit Entschiedenheit der Programmusik dienstbar machte, war der Franzose Hektor Berlioz (1803—1869), den wir daher als den Vater der modernen Programmusik zu bezeichnen haben. Die ganze Art seiner musikalischen Erziehung oder vielmehr der Mangel einer rechtzeitigen geregelten Ausbildung in der handwerksmäßigen Seite seiner Kunst macht es erklärlich, daß sich ihm das Verständnis für die Bedeutung der formalen Seite künstlerischen Schaffens, für den Wert der motivischen, der thematischen, der kontrapunktischen Arbeit nicht in vollem Maße erschloß, daß er, der obendrein, als echtes Kind seines romantischen Zeitalters, mit ungezügelter Phantasie und heftiger Leidenschaftlichkeit Begabte, vielmehr unwillkürlich dazu geführt wurde, den Schwerpunkt seines musikalischen Schaffens in die Hervorkehrung der elementaren Seite seiner Kunst zu verlegen. Da er zudem seinen Ausgangspunkt nicht, wie die Mehrzahl aller andern Komponisten, vom Klavier genommen, sondern sich in seiner Jugend nur mit Flöten- und Guitarrenspiel abgegeben hatte, so ließ er sich frühzeitig durch den Zauber orchestraler Wirkungen in Banden schlagen und richtete sein ganzes Bestreben immer ausschließlicher darauf, durch Vermehrung und Ausbauung jener orchestralen Ausdrucksmittel eine neue, auf gänzlich veränderter Grundlage zu errichtende Kunst ins Leben zu rufen. Als diese neue Grundlage, mit der, wie sich zeigen wird, die Eigenart seiner ganzen Musik stehen und fallen sollte, erscheint bei ihm die Klangfarbe, jenes Kunstmittel, das in der bisherigen Praxis der Tondichter mehr oder weniger beiseite gestanden hatte und nur gelegentlich aus besonderer Veranlassung in den Vordergrund gezogen worden war. Indem Berlioz die Natur und die Eigenart der einzelnen Instrumente aufs genaueste ergründete — die Ergebnisse seiner Unter-

suchungen legte er in seinem großen Traité de l'instrumentation nieder —, den im bisherigen Orchester üblichen Tonwerkzeugen neue, bis dahin ungebräuchliche, wie Englisch Horn, Ophikleide, Cornet à piston, Harfe, Zymbeln u. a., hinzufügte und die Klangcharaktere der einzelnen Instrumente in einer vor ihm unerhörten Weise zu mischen verstand, gelang es ihm, die Palette der brauchbaren musikalischen Klangfarben derartig zu bereichern, daß er ganz neue Probleme der Tonmalerei ins Auge fassen durfte und damit auch von der technischen Seite aus der Programmusik in die Arme getrieben wurde, für die ihm wohl das Beispiel seines Lehrers Lesueur das erste Interesse eingeflößt haben mochte. Diese war für ihn aus dem Stadium der Gelegenheitskunst herausgetreten, und noch weniger vermochte er in ihr nur das Mittel scherzhafter oder witziger musikalischer Ausdrucksweise zu erkennen. Im Gegenteil, es wurde ihm voller Ernst mit ihr, und seine der programmatischen Richtung angehörigen Tonwerke, weit entfernt, aus seinem Schaffen ohne Schaden für seine Gesamtbeurteilung ausgeschaltet werden zu können, bilden gerade den für seine Eigenart bezeichnendsten Teil desselben, denjenigen Teil, dem er seine kunstgeschichtliche Stellung in erster Linie verdankt und durch den er einen unleugbaren, wenn auch nur in einen schmalen Kanal sich ergießenden Einfluß auf die Folgezeit zu gewinnen vermochte.

Es sind vornehmlich drei groß angelegte Werke des Meisters, die hier für uns in Betracht kommen: die Phantastische Sinfonie „Episode de la vie d'un artiste" (1829), die Sinfonie „Harold en Italie" (1834), und die dramatische Sinfonie „Romeo und Julia" (1839). Von ihnen erregt das erste unser Interesse am meisten, weil ihm ein ausgeführtes Programm zugrunde liegt, dem die Musik auf Schritt und Tritt zu folgen unternimmt. Hören wir zunächst dieses Programm:

Episode de la vie d'un artiste.

Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfalle verliebter Verzweiflung mit Opium zu vergiften versucht. Zu schwach, den Tod

herbeizuführen, versenkt ihn das narkotische Gift in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen in seinem kranken Gehirn durch musikalische Gedanken und Bilder kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zu einer Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.

I. Teil: Traumbilder. Leidenschaft.

Zuerst gedenkt er des unbefriedigenden Seelenzustandes, der ohne Grund in ihm aufwallenden dunkeln Empfindungen der Sehnsucht, der Schwermut, der Freude, die ihn beherrschten, ehe die Geliebte ihm erschienen war; sodann erinnert er sich der glühenden Liebe, die sie plötzlich in ihm entzündete, seiner fast wahnsinnigen Herzensangst, seiner eifersüchtigen Wut, seiner neu erwachenden Zärtlichkeit, des Trostes, den er in der Religion zu finden suchte.

II. Teil: Auf dem Balle.

Auf einem Balle, inmitten des Geräusches eines glänzenden Festes, findet er die Geliebte wieder.

III. Teil: Szene auf dem Lande.

An einem Sommerabend, auf dem Lande, hört er den Reigen zweier sich antwortenden Hirten. Dieses Zwiegespräch, der Schauplatz, das leise Flüstern der sanft vom Winde bewegten Bäume, ein Schimmer von Hoffnung, der ihm kürzlich geworden, alles vereinigt sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe, seinen Vorstellungen eine freundliche Farbe zu verleihen. Da erscheint sie aufs neue; sein Herz stockt, schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf: „Wenn sie ihn täuschte!“ . . . Der eine Hirte nimmt die naive Melodie wieder auf; der andere antwortet nicht mehr. Sonnenuntergang . . . . fernes Rollen des Donners . . . . Einsamkeit . . . . tiefe Stille . . . .

IV. Teil: Der Gang zum Richtplatz.

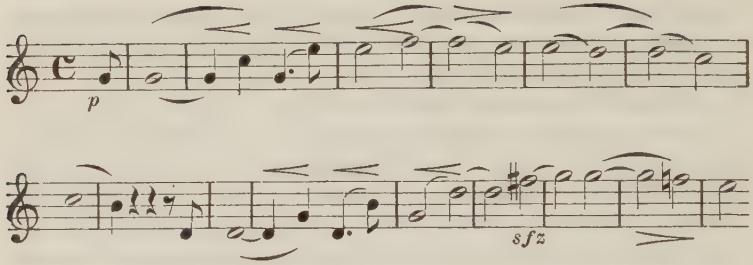
Ihm träumt, er habe seine Geliebte gemordet, sei zum Tode verurteilt und werde zum Richtplatz geführt. Ein bald düsterer und wilder, bald glänzender und feierlicher Marsch begleitet den Zug: den lärmendsten Ausbrüchen folgen ohne Übergang dumpfe,

abgemessene Schritte. Zuletzt erscheint neuerdings die fixe Idee auf einen Augenblick, gleichsam ein letzter Liebesgedanke, den der Todesstreich unterbricht.

V. Teil: Walpurgisnachtstraum.

Er sieht sich auf einem Hexensabbat, inmitten grausiger Gespenster, unter Fratzen und Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse eingefunden haben. Seltsame Tiere, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Schreien, auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. Die geliebte Melodie taucht wieder auf, aber sie hat ihren edeln und schüchternen Charakter verloren, sie ist zu einer gemeinen, trivialen und grotesken Tanzweise geworden, sie ist's, die zum Hexensabbat kommt. Freudiges Gebrüll bei ihrer Ankunft . . . Sie mischt sich unter die höllische Orgie; Totenglocken . . . burleske Parodie des Dies irae; Hexenreigen. Das Dies irae und der Hexentanz vereinigt.

Die Absicht des Komponisten ging offenbar dahin, dieses Programm im Rahmen der bekannten sinfonischen Form musikalisches Leben gewinnen zu lassen, und man darf zugestehen, daß er diese Absicht in den drei ersten Sätzen bis zu einem gewissen Grade durchzuführen vermocht hat, während sich ihr in den nach ihrem Charakter offenbar zusammenhängenden letzten beiden Sätzen allerdings unübersteigliche Hindernisse entgegenstellten. Eine verhältnismäßig leichte Aufgabe bot die Einleitung zum ersten Satze, die dem Programm zufolge zum Schauplatz der unbestimmt wallenden Empfindungen zu gestalten war, von denen sich der Künstler vor dem Erscheinen der Geliebten ergriffen fühlte. Jede echte Einleitung hat naturgemäß einen unbestimmten, tastenden, schwankenden, suchenden Charakter, dem erst mit dem Auftreten des Hauptthemas ein Ende bereitet wird, und so wäre es hier für den Komponisten nicht schwer gewesen, den Forderungen seines Programms zu entsprechen, auch ohne die Kontraste der Stimmungen so hart und unvermittelt nebeneinander zu stellen, wie er es, offenbar, um dem Programm aufs Genaueste zu genügen, getan hat. Mit der Schilderung der erwachenden Liebe beginnt der Hauptsatz, dessen erstes Thema:



eben jene idée fixe ist, die als Sinnbild der Geliebten das ganze Werk durchzieht und den innern Zusammenhang der einzelnen Sätze motivisch zum Ausdruck bringt. Es ist keine Frage, daß Berlioz durch die Erfindung dieses Kunstmittels des Leitmotivs in der reinen Instrumentalmusik der Programmusik eine Stütze von unschätzbarem Werte untergeschoben hat. Denn sobald der Hörer ein solches Motiv bei seinem ersten Auftreten in seiner Bedeutung erfaßt hat, wirkt es später für ihn als Zitat und macht jede weitere, von außen kommende Erklärung unnötig. In seinem fernern Verlaufe bringt der 1. Teil keinen Stimmungswechsel, sogar auf ein zweites Thema hat der Komponist verzichtet, da es ihm nicht um einen Gegensatz zu tun war, und er bringt an dessen Stelle, kurz vor dem nach der Dominante modulierenden Schluß des Teils, nur wieder den Anfang des 1. Themas mit einer veränderten Fortführung, die übrigens im weitern Fortgang eine Rolle zu spielen bestimmt ist. Die vorgeschriebene Wiederholung des Teils widerspricht natürlich dem Programm und kann nur als ein völlig unnötiges Zugeständnis an das klassische Formschema gedeutet werden. Wie nun im sogenannten Durchführungsteile den Einzelheiten des Programms nachgegangen wird, immer auf dem Grunde des im 1. Teile niedergelegten motivischen Materials, das ist für einen Hörer, der die Augen auf das Programm gerichtet hält und, vom besten Willen beseelt, den Absichten des Komponisten entgegenkommt, wohl zu erkennen, ja, es gelingt ihm sogar vielleicht, genau festzustellen, wo die „Herzensangst“ endet und die „eifersüchtige Wut“ beginnt, um später

der „neu erwachenden Zärtlichkeit“ wieder Platz zu machen. Die Frage ist nur, was durch diese Entdeckung für den Wert der Sinfonie erwiesen, was dadurch für den Genuß des Kunstwerks gewonnen wird. Und da liegt es ja auf der Hand, daß sich der Komponist, je mehr es ihm gelungen ist, für die aufeinanderfolgenden Einzelheiten seines Programms entsprechende Töne zu finden, um so mehr von dem natürlichen Fluß der musikalischen Entwicklung hat entfernen müssen. Das ist ja nun einmal das notwendige Übel aller Programmusik, daß sie, um ihrer Aufgabe gerecht zu werden, dem organisch-musikalischen Bilden aus dem Wege gehen muß, um an seine Stelle ein äußerliches Stück- und Flickwerk zu setzen, das trotz der genauesten Übereinstimmung mit dem untergelegten Programm, ja gerade deswegen, dem Hörer den lebendig sprudelnden Quell spontaner Empfindung und Gestaltung nie und nimmer ersetzen kann. So zerfällt denn auch unsere Durchführung in eine Reihe einzelner Teile, die, obwohl jedem für sich der musikaliche Wert nicht abgesprochen werden soll, doch außerstande sind, sich in die Logik einer geradlinigen sinfonischen Entwicklung einzuordnen. An Stelle des in der sinfonischen Form üblichen Repetitionsteils begnügt sich der Komponist mit dem triumphierenden Einsatz des rhythmisch mehr zusammengedrängten ersten Themas, um nach einigen nicht recht verständlichen Abschweifungen einen Plagal-(Kirchen-)Schluß anzuhängen, als Sinnbild der „religiösen Tröstungen“. Der ganze Satz, dessen musikalischer Eigenwert hier weniger in Frage steht, beweist unwiderleglich, daß die Anwendung einer feststehenden musikalischen Kunstform auf eine programmatische Idee zu unausgleichbaren Konflikten führen muß, und der Gedanke ist nicht zurückzudrängen, daß, wenn schon der Programmusik Geltung verschafft werden soll, auch vor der notwendigen Konsequenz der Zerstörung aller bisherigen Form nicht zurückgeschreckt werden darf.

Während der zweite Satz, der, als Walzer, gewissermaßen das Scherzo der Sinfonie vertritt, nur durch das zweimalige überraschende Auftauchen der idée fixe seinen programmatischen Anstrich erhält, gibt sich der dritte, das Adagio, mit seinen köst-

lichen Naturmalereien als ein Meisterstück koloristischer Instrumentationskunst. Hier handelt es sich nicht um die Darstellung dramatischen Stimmungswechsels, geschweige denn um die Schilderung eines Geschehnisses: nur ein Bild ländlich-idyllischer Ruhe und ihrer Wirkung auf das empfindsame Gemüt seines Helden wollte der Komponist vor uns entwerfen, ein Bild, das, um wahr zu sein, auch des Schattens nicht entbehren durfte, den die Zweifel an der Geliebten in die erheiterte Seele des Liebenden werfen mußten. Die Kunst, mit der hier Berlioz der Natur ihre intimsten Töne abgelauscht und durch eine einzigartige Orchestrierung zum Ausdruck gebracht hat, ist ebenso neu wie groß, und ein weiteres Vordringen in dieser Richtung konnte nur dazu beitragen, der Programmusik für die Zukunft immer mehr Boden zu gewinnen.

Hatte der Komponist im dritten Satze seine Kunst in den Dienst einer poetisch zarten Idee gestellt, so sehen wir ihn in den beiden letzten im Banne des gröbsten Realismus. Hier — und namentlich im letzten Satze — tritt die Zeichnung der Komposition sichtlich in den Hintergrund vor der auf den Schild erhobenen Herrschaft der Klangfarbe und der rohen Effekte einer brutalen, wenn auch genialen Instrumentation. Von einer musikalisch-logisch sich entwickelnden Kunstform kann hier, wo es sich einzig darum handelt, den Hörer mit Grausen und Entsetzen zu erfüllen, keine Rede sein, und wenn auch einzelne Anläufe zu fester gefügten Bildungen genommen werden, so im vierten Satz zu einem Marsch, im Hexensabbat zu einer Fuge, so werden diese doch bald wieder aufgesogen von dem wirren Durcheinander der sich kreuzenden Rhythmen, Harmonien und seltsamen Klangmischungen. Was der Komponist namentlich an unerhörten Instrumentaleffekten geleistet — man sehe schon am Schluß des dritten Satzes den Wirbel auf den vier Pauken in Verbindung mit dem einsamen Englisch Horn, die seltsame Behandlung der Pauken (mit Schwammschlägeln) und Ophikleiden, die Tonerzeugung auf den Violinen mit umgekehrten Bogen u. dergl. in den beiden Schlußsätzen — das im Genauern zu schildern, soll hier nicht unsere Aufgabe sein, wohl dürfte aber die Annahme nicht unberechtigt erscheinen, daß sich Berlioz vielleicht gerade durch seine außer-

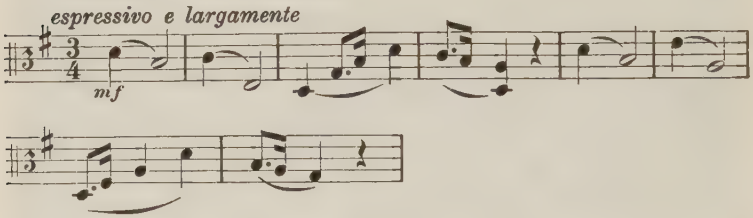
ordentliche Kunst in der Hervorbringung schauerlicher, wild grotesker Effekte zur programmatischen Behandlung von Stoffen veranlaßt gesehen hat, mit denen die Kunst schon in Rücksicht auf das dadurch gegebene üble Beispiel besser verschont geblieben wäre[1].

Die „Harold-Sinfonie" lehnt sich zwar an das Byronsche Gedicht: „Childe Harolds Pilgerfahrt" an, will aber nicht, wie später die Sinfonie „Romeo und Julia", ein musikalisches Gegen- und Spiegelbild der Gesamtdichtung entwerfen, sondern nur in einigen Zügen die dichterische Idee nachzuschaffen versuchen, die darin bestand, den Eindruck der Länder des Südens auf ein in seinen Hoffnungen getäuschtes, mit sich und der Welt zerfallenes, sich selbst entfliehen wollendes und darum von Zone zu Zone getriebenes Gemüt zur Darstellung zu bringen. Berlioz nennt seine Sinfonie „Harold en Italie", beschränkt also den Schauplatz seiner Darstellung auf Italien, indem er zu schildern unternimmt, welche Wirkung die sonnige Schönheit dieses Landes und die Urwüchsigkeit seines Volkslebens auf seinen an Seele und Körper dahinsiechenden Helden auszuüben vermögen. Wie die „Phantastische Sinfonie" durch die idée fixe als ideales Band zur Einheit zusammengehalten wird, so zieht sich durch die „Harold-Sinfonie" als roter Faden ein einer Solobratsche zugeteiltes Thema[2] — die Klangfarbe der

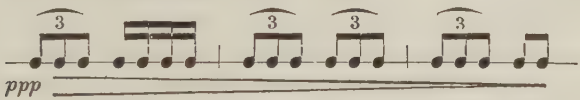
[1] Eigentümlich befremdend klingt, im Hinblick auf diese beiden Schlußsätze der Phantastischen Sinfonie, das musikalische Glaubensbekenntnis des Komponisten, dem er zum Zwecke der Formulierung seines Standpunkts den extremsten „Zukunftsmusikern" gegenüber in folgender Weise Worte verleiht: „Die Musik hat ohne Zweifel nicht den ausschließlichen Zweck, dem Ohre wohlgefällig zu sein, aber noch tausendmal weniger den, ihm unangenehm zu fallen, es zu quälen und zu mißhandeln. Ich bin von demselben Fleisch und Blut, wie alle andern Menschen; ich verlange, daß man meinen Empfindungen Rechnung trage, mein Ohr mit Schonung behandle, dieses lumpige, mir aber teure Ding." Und dann erzählt er, was er eines Tags einer hochherzigen und geistig begabten Frau entgegnete, welche „der bis zum Törichten getriebene Gedanke an die Freiheit der Kunst" etwas zu weit geführt hatte. „Bei Gelegenheit eines charivariähnlichen Musikstücks, worüber ich meine Meinung zurückhielt, sagte sie zu mir: „Ihnen muß dies doch gewiß gefallen; nicht?" — „O, ja, ganz so wie Vitriol zu trinken und Arsenik zu essen". (Ges. Schriften I, S. 358.)

[2] Die Anregung dazu war bekanntlich von Paganini ausgegangen.

Bratsche ist mit Bedacht gewählt worden — als Sinnbild des lebensmüden Helden:



Die Solobratsche beschränkt sich indessen in ihrer Mitwirkung nicht auf dieses Thema, sondern nimmt in lebhaftester und interessiertester Weise am Ganzen teil, als getreues Spiegelbild der jeweiligen, auf den Ritter einwirkenden Stimmungsbilder. In einer unverhältnismäßig langen Einleitung wird die ideelle Entwicklung des nachfolgenden Allegros schon vorweggenommen. Aus einem in gequälter Melodik dahinschleichenden Fugato des Streichquartetts ringt sich zum ersten Male, aber in Moll, von den Fagotten vorgetragen, das Haroldthema heraus, um später, nachdem sich die Stimmung plötzlich erhellt, an die Solobratsche überzugehen, die es dann in freudigem Aufschwung an das ganze Orchester weitergibt. So sehen wir denn auch in dem in sehr modifizierter Sonatenform abgefaßten Allegro, wie der durch die Solobratsche symbolisierte Held, zunächst auf sein Thema verzichtend und gewissermaßen den Stimmen der Natur lauschend, allmählich und unter mannigfachem Widerstreben in ihren Strudel gerissen wird, bis er — an der Stelle, wo er sein eigenes Thema überall erklingen und sich mit den Naturstimmen (1. und 2. Thema) vermischen hört — der Natur völlig wiedergegeben mit Faust ausrufen könnte: „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder“ und des Jubels kein Ende ist. Dem Umstand, daß der Komponist in diesem Satze nur ein sehr allgemein gefaßtes Programm — „Harold aux montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie“ — zu verwirklichen suchte, ist es wohl zu danken, daß ihm hier ein rein musikalisch genießbares Allegro von ausgezeichneter,

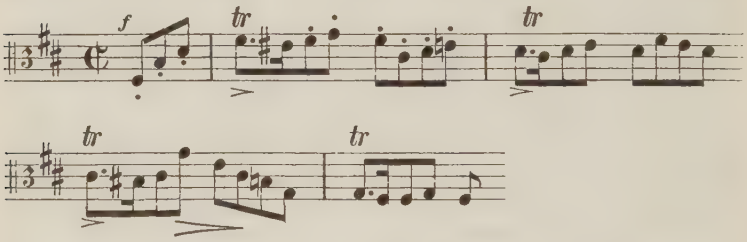
an Beethovensche Art gemahnender Arbeit und fortreißendem Schwunge gelungen ist, das nur an einzelnen Stellen (Fermaten, Generalpausen) auf bestimmte, ohne nähere Erläuterung uns freilich unerkennbare außermusikalische Absichten schließen läßt. Mit dem zweiten Satze stellt sich der Tondichter wieder auf den rein programmatischen Standpunkt, um ihn bis zum Schluß des Werkes nicht wieder zu verlassen. Der Titel: „Marche des pélerins, chantant la prière du soir" sagt, worum es sich handelt. Mit greifbarer Deutlichkeit läßt Berlioz die Prozession (Quartett) im gehenden $^2/_4$-Takt an uns vorüberziehen, während nach jedem 7. Takte das monotone Gemurmel der psalmodierenden Menge (tiefe Flöte, Hörner, Fagotte) in diesem Rhythmus:

unterbrechend dazwischentritt. Nach einiger Zeit kündet Harold seine Anwesenheit an, indem er den Marsch mit seinem in der Vergrößerung auftretenden Leitthema begleitet, später durch anschmiegende Triolenfiguren in noch innigere Fühlung zu ihm tritt. Nach der Mitte des Satzes ertönt ein „canto religioso" in choralartig gehaltenen Tönen, von Harold in breiten Arpeggien begleitet, während die Bässe im festgehaltenen $^2/_4$-Takt pizzikato das Weiterschreiten der Prozession markieren. Aufs neue setzt das Marschlied ein, durch gelegentliche Arpeggien Harolds unterbrochen, und verklingt allmählich im Dunkel der Nacht. Das ganze Stück ist vom Komponisten als großes Crescendo bis zur Mitte und von hier als allmähliches Decrescendo bis zum Schlusse gedacht, so daß hierdurch der beabsichtigte Eindruck einer vorüberziehenden frommen Volksmenge noch wesentlich verstärkt wird. Ohne Zweifel hat Berlioz mit diesem Satze ein Meisterstück tonmalerischer Kunst geschaffen und konnte dies, weil sein Gegenstand sich durchaus innerhalb der Grenzen der musikalischen Darstellungsfähigkeit bewegte. Wenn aber Franz Liszt in seinem Aufsatz: „Hektor Berlioz und seine Harold-Sinfonie" am Schlusse seiner

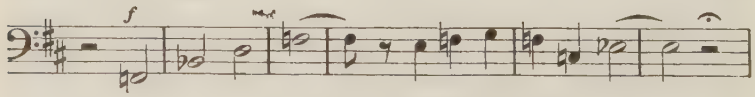
Analyse des Satzes sagt: „Harold hat gelauscht, geschaut, geträumt, aber bleibt stumm, undurchdringlich; ohne Zucken sein Herz, trocken sein Auge, kalt sein Lächeln", so macht das dem guten Glauben des Auslegers alle Ehre, muß aber, als objektives Ergebnis des Stückes, in das Gebiet unhaltbarer Deutungen verwiesen werden. Der dritte Satz — „Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maitresse" — ist das weltliche Gegenstück zum religiösen zweiten, formell von derselben Anlage und von gleichem Reize instrumentaler Einkleidung. Wie dort der Pilgerzug, so naht sich hier eine Bande Pifferari mit einer echt italienischen Dudelsackweise, um als Intermezzo — entsprechend dem dortigen canto religioso — der auf einem Englisch Horn vorgetragenen Liebesromanze eines Hirten Platz zu machen, zu der Harold später „als trauriger Zuschauer dieser ungezwungenen Zärtlichkeit" (Liszt) sein Leitthema in langgezogenen Oktaven der Bratsche erklingen läßt. Offenbar hat Liszt hier die Absicht des Komponisten richtig gedeutet, und es kann nicht geleugnet werden, daß der farblose Klang der Bratsche zu den hellen Bläserklängen einen fühlbaren melancholischen Gegensatz bildet. Gegen den Schluß hin ertönt von neuem die Weise der abziehenden Pifferari, worauf — ein feiner Zug — die Flöte im Verein mit der Harfe unter fortdauerndem Begleitrhythmus der Dudelsackweise das Leitthema übernimmt, während die Solobratsche in schüchternen Absätzen das Liebeslied anstimmt. Sollte ein Strahl der Liebe das Herz unsers Helden getroffen und es vorübergehend seiner melancholischen Stimmung entrissen haben? Mit einem letzten, überaus zarten Anklang der gedämpften Bratsche an das Liebeslied verliert sich der Satz wie in weite Ferne. Auch dieses Stück verbleibt durchaus im Rahmen des musikalisch Ausdrückbaren und darf deshalb zu den gelungensten Eingebungen des Meisters gerechnet werden. Der letzte Satz — „Orgie des Brigands; Souvenirs des scènes précédentes" — steht auf gleich grob realistischem Boden wie das Finale der „Phantastischen Sinfonie", und da er durch die Dichtung Byrons nicht veranlaßt wurde, so bekräftigt er unsere vorhin ausgesprochene Ansicht, daß es den Komponisten kitzelte, seiner sich an den Nachtseiten des Lebens weidenden

Phantasie und seiner Kunst brutalster Instrumentierung gelegentlich die Zügel schießen zu lassen. Wie Beethoven im Finale der IX. Sinfonie, so läßt auch Berlioz, bevor der Satz in Fluß kommt, die vorausgegangenen Sätze in bruchstückartigen Reminiszenzen am Ohre des Hörers vorüberziehen. Harold, der weder in der himmlischen, noch in der irdischen Liebe seinen Frieden gefunden, hat sich in die Höhle der Banditen begeben — der letzte Weg, seinem überhitzten Verlangen Sättigung zu verschaffen. Wohl treten die durchlebten Stimmungen lockend in seine Erinnerung, die Melancholie (Fugato) der Einleitung, die sich dort so freudig erhellte, das Marschlied der frommen Pilger, die Liebesweise des Hirten, aber eine nach der andern wird zerstört und ertötet von der ungestüm auf sie eindringenden Orgie der Banditen, die endlich den taumelnden Helden — er findet sein eigenes Leitthema nicht mehr zusammen — mit sich fortreißt in ihren tollen Strudel. Wild schlagen die Wogen über ihn zusammen — das Bratschensolo schwindet für lange Zeit aus der Partitur. Da ertönt wie aus weiter Ferne — von drei Streichinstrumenten außerhalb des Saales gespielt — der Marsch der an der Höhle vorüberziehend gedachten Pilger. Wieder erklingt die Bratsche — in kurzen abgerissenen Seufzern — um nach wenigen Takten eines letzten Aufflackerns für immer zu verlöschen. Harold stirbt. Über ihn wälzen sich aufs neue die Wogen der wüsten Orgie.

Wir müssen es Berlioz und seinem Propheten Liszt überlassen, einen derartigen, an die rohesten Instinkte der Masse appellierenden Vorwurf musikalischer Darstellung mit ihrem künstlerischen Gewissen in Einklang zu bringen, und wenden uns dem dritten der oben angeführten programmatischen Werke des genialen Franzosen zu, der dramatischen Sinfonie: „Romeo und Julia". Streng genommen kann das Werk, als Ganzes betrachtet, der programmatischen Gattung nicht zugerechnet werden, da es aus Instrumentalstücken, dramatischen Chören, Sologesängen und Rezitativen gemischt ist und daher seine Erläuterung zum großen Teil in sich selbst trägt [1]. Immerhin sind die zum Teil sehr aus-

[1] Über die ästhetische Berechtigung oder Nicht-Berechtigung dieser seltsamen Form überhaupt soll hier nicht gehandelt werden.

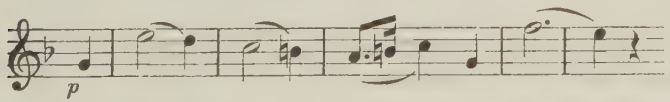
gedehnten reinen Instrumentalsätze — sie nehmen über die Hälfte des ganzen Werkes ein — typische Beispiele echtester Programmmusik. So gleich die Introduktion, die, wie die erste Szene der Shakespeareschen Tragödie, dazu bestimmt ist, das feindliche Verhältnis der Geschlechter der Montecchi und Capuletti in drastischer Weise vor Augen zu führen. Die vom Komponisten gewählte Überschrift: „Combats — Tumulte — Intervention du Prince" — gibt die einzelnen Stadien der Handlung, wie zugleich das analoge Entwicklungsbild des Instrumentalsatzes. Ein Allegro fugato, von der Bratsche intoniert:

entwickelt sich aus unscheinbaren Anfängen (wie es bei Streitigkeiten zu gehen pflegt) unter allmählichem Hinzutritt immer neuer Instrumente und Klangfarben zu einem heftigen Aufeinanderplatzen sämtlicher Orchestermassen. Da plötzlich — nach einer kurzen Generalpause und nachdem sich schon vorher das Fugenthema zersplittert hat — ertönt, von den Posaunen und Ophikleiden intoniert, ein Rezitativ (das sich als Vergrößerung des Fugenthemas zu erkennen gibt):



Der Fürst erscheint. Stolz („fièrement") und gemessen, aber nach und nach heftiger redet er auf die Kämpfenden ein, unterbrochen von Bruchstücken des Fugen-(Streit-)Themas und ängstlichen Trillern und Tremolos. Es gelingt ihm, die Ruhe wieder herzustellen.

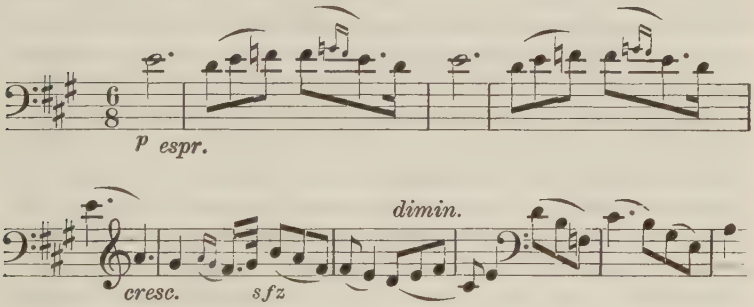
Die Menge scheint sich zu entfernen, das Fugenthema zerbröckelt in seine Teile, um endlich auf der Dominante Fis gänzlich zu verstummen.

Es folgt, als zweite Nummer, der „Prolog". Ein dreistimmiger, aus Kontraalt, Tenor und Baß zusammengesetzter Chor gibt in rezitativischer Form, zumeist im Unisono, einen aufklärenden Bericht über den Inhalt der einzelnen Sätze des Werks (einschließlich des vorangegangenen!), mehrfach unterbrochen durch kleine, dem Inhalt der nachfolgenden Musik entnommene Orchesterzwischenspiele. Den Beschluß der einzelnen, sehr kurz gefaßten Teile dieses Prologs bilden die ausführlicher gehaltene Erzählung von der Fee Mab und der Bericht von der nach dem Tode der Liebenden erfolgten Versöhnung der feindlichen Familien. Man könnte fragen: Wozu bedurfte es dieses Prologs überhaupt? Hatte etwa der Komponist kein Vertrauen in die Sprache seiner Musik? Aber der Prolog bezieht sich doch auch auf die mit Text verbundenen Teile des Werks?

Der nun folgende dritte Teil ist überschrieben: „Roméo seul — Tristesse — Concert et Bal — Grande fête chez Capulet". — Ein ohne Begleitung auftretendes Thema (wenn man es so nennen soll) der ersten Violine, wesentlich chromatisch gehalten und einer bestimmten Tonalität geflissentlich aus dem Wege gehend, zeichnet den Zustand des Hangens und Bangens, in dem wir uns Romeo vorzustellen haben. Verhaltene Seufzer in den Oboen und Klarinetten, später von den Violinen übernommen, schließen sich an, um nach einem längern, fieberhaft erschauernden Tremolo der Streichinstrumente in eine sehnsuchtsvolle Melodie der Oboe überzugehen:

unter der wohl die Gestalt der Julia — oder das Verlangen nach ihr — verstanden werden soll. Ein längerer, sich immer steigernder Übergangssatz leitet nun direkt in ein, die Ballszene darstellendes

glänzendes Allegro hinein, das, nach einem kleinen kontrastierenden Zwischensätzchen, in seiner ganzen Ausdehnung wiederholt wird, diesmal in Verbindung mit der in blendendem Glanze von allen Holzbläsern und den Hörnern in 4facher Vergrößerung vorgetragenen eben zitierten Melodie, mit der jetzt zweifellos die alles überstrahlende Schönheit der Julia charakterisiert wird. Nach einem weitern, von einem Doppelfugato eingeleiteten Zwischensatz, der, über einem in halben Noten chromatisch hinabsteigenden basso ostinato aufgebaut, einen drohenden, unheilverkündenden Charakter trägt, scheint es zu einem Tumult zu kommen, die Bewegung geht in schnell aufsteigende Triolen über, bei den Streichern, abwechselnd mit den Holzbläsern, beginnend, bis, unter allmählichem Hinzutritt des Blechs und des Schlagzeugs, der Sturm mit dem vollen Orchester seinen Höhepunkt erreicht. Noch einmal taucht — in einer plötzlichen Stille — unter seltsam pochender Begleitung der Pauken und des chromatischen basso ostinato die Julia-Melodie auf, um aber von dem plötzlich ff einfallenden Orchester jäh abgebrochen und erstickt zu werden.

Der vierte Teil der Sinfonie trägt die Überschrift: „Nuit sérène — le jardin de Capulet silencieux et désert. Les jeunes Capulets sortant de la fête, passent en chantant les réminiscences de la musique de bal". Leise, gehaltene, geheimnisvoll modulierende Akkorde versinnlichen die Stille der Nacht, von weitem hört man — von einem hinter dem Saale aufgestellten Männerchore gesungen — die fröhlichen Stimmen der vom Feste heimkehrenden Gäste. Kaum sind sie in lange andauerndem Diminuendo in der Ferne verklungen, so schließt sich unmittelbar die Gartenszene (Adagio) an, ein Stimmungsbild von bezauberndem Reiz, in welchem der Tondichter nicht nur durch seine unübertreffliche Kunst zartester und doch gesättigter Farbenmischung, sondern in gleichem Grade durch seine melodischen Eingebungen Herz und Sinne gefangen nimmt. Mancherlei, wie z. B. der mehrfache Wechsel des Tempos und der Tonart, die kleinen rezitativischen Wendungen der ersten Violoncelle u. a., deutet darauf hin, daß der Komponist gewissen Einzelheiten der dichterischen Vorlage in seiner Darstellung eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Etwaiger

hierauf gegründeter Deutungsversuche kann jedoch das Stück, wie es nun einmal geworden ist, getrost entraten, da der Genuß, den es uns durch seinen selbständigen musikalischen Wert und seinen entzückenden allgemeinen Stimmungscharakter bereitet, schwerlich dadurch eine weitere Erhöhung finden würde. Die alles beherrschende schöne Liebesmelodie, die, zuerst von Horn und Violoncell vorgetragen, nacheinander alle Instrumente erfaßt, auf die das Stück immer und überall wieder zurückkommt und mit der es auch in schluchzenden Absätzen, wie in Ahnungen künftigen Unheils, zu Ende geht, lautet:

Kein größerer Gegensatz als zwischen dieser lauschigen, gefühlstrunkenen Gartenszene und dem darauf als fünfter Teil folgenden übermütig-ausgelassenen Scherzo: „La reine Mab ou la fée des songes“. Ohne Zweifel verlangte es den Komponisten nach der erfrischenden Wirkung eines Scherzos, wie es in der sinfonischen Form an dieser Stelle üblich war, und da ihm die fortlaufende Handlung der Tragödie keine Handhabe dazu bot, klammerte er sich an die ganz beiläufige Schilderung Merkutios von dem geheimnisvollen Weben und Walten der Traumfee Mab und schuf jenes geniale, durch seinen Reichtum unerhörter Klangfarben geradezu verblüffende Meisterstück, mit dem er alle bis dahin bekannt gewordenen Leistungen ähnlicher Art weit überholte. Infolge seines organisch-musikalischen Aufbaus und seiner für die Ökonomie des ganzen Werkes unverhältnismäßigen Ausdehnung

bedeutet es jedoch, wie Kretzschmar[1] sehr richtig bemerkt, einen „Abfall von Shakespeare, eine Überläuferei zur selbstherrlichen Musik, insbesondere zu den Formen der Beethovenschen Sinfonie“ und kann daher nicht als organischer Teil der Verwirklichung des Gesamtprogramms bewertet werden.

„Convoi funèbre de Juliette“ betitelt sich der sechste Teil der Sinfonie, ein fugierter Trauermarsch des (sehr verkleinerten) Orchesters in E-moll, während die Chorstimmen, immer auf dem Grundton E, die Worte: „Jetez des fleurs pour la vierge expirée“ dazu psalmodieren. Etwa in der Mitte geht das Stück nach C-dur über, die Singstimmen übernehmen den fugierten Satz, während die Violinen und Bratschen auf E psalmodieren und diesen ton fixe, wenn man ihn so nennen soll, der dem Ganzen einen feierlich-monotonen Charakter verleiht, bis zu Ende festhalten.

Im siebenten Teil seines Werks hat Berlioz eine Änderung der Shakespeareschen Dichtung für gut befunden. Die Überschrift lautet: „Roméo au tombeau des Capulets; Invocation — Réveil de Juliette. Joie délirante, désespoir; dernières angoisses et mort des deux amants“. Während bei Shakespeare Romeo sich vor dem Erwachen der Julia den Tod gibt, erleben hier beide ein Wiedersehen, dem sie sich in einem fieberhaften Freudenrausche hingeben, um dann gemeinsam in den Tod zu gehen. Der Satz ist echte und rechte Programmusik, so echt, daß der Komponist selber in einer Vorbemerkung die Befürchtung ausspricht, daß ihn von 100 Zuhörern 99 nicht verstehen würden, und deshalb dem Dirigenten anheimstellt, ihn bei der Aufführung lieber ganz zu unterdrücken. Diese Befürchtung ist nur allzu begründet — um so mehr, als in diesem Falle die genaue Kenntnis des Dramas das Verständnis nur erschweren kann — aber das Stück teilt eben die Schwierigkeit, ja fast Unmöglichkeit seiner Auffassung in dem vom Autor gewünschten Sinne mit jedem echten Programmstück. Wenn man von der Invokation absieht, die sich allerdings durch das plötzliche langsame Tempo und das solistische Auftreten des elegischen Englisch Horns deutlich kenntlich macht, sowie von

[1] Führer durch den Konzertsaal II, S. 308.

dem später folgenden Allegro vivace ed appassionato assai, das den Freudentaumel der Liebenden, teilweise unter Benutzung früherer Motive, zum Ausdruck bringt, so bleiben noch eine Menge Ausdruckselemente übrig — lang ausgehaltene Bläserakkorde, Generalpausen, kleine Rezitative, hinabstürzende Violinpassagen, harte, brutale Schläge des Gesamtorchesters u. a. m. — mit denen der Hörer nichts anzufangen weiß und die einer ungezügelten Auslegekunst Tür und Tor öffnen. Wenn es aber auch gelänge, nicht nur die Teilüberschriften in die richtigen Stellen der Komposition einzusetzen, sondern auch für die eben angeführten Einzelheiten des Ausdrucks annehmbare Deutungen aufzufinden, was würde damit erreicht? Ein Triumph klügelnden Verstandes, der in der Ermittelung der Beziehungen des Programms zur Komposition seine Genugtuung findet, dessen genießende Tätigkeit daher in einem beständigen Vergleichen sich gefällt, darüber aber des eigentlichen, nur aus der Auffassung organisch-musikalischen Werdens entspringenden Kunstgenusses verlustig geht. So wird uns denn auch dieses Stück nicht zum freiwillig spendenden Borne verständlicher Kunstschönheit, sondern ist bei jedem Versuche, sich uns zu entschleiern, auf ein reichliches Maß unsers guten Willens angewiesen.

Über das überlange Finale — es nimmt in der Partitur 50 Seiten ein — können wir, da es, wie der Prolog durchweg mit Chor und dem Solo des Pater Lorenzo verbunden ist, für unsern Zweck kurz hinweggehen. Der Inhalt erhellt zur Genüge aus der ausführlichen Überschrift: „La foul accourt au cimetière — Rixe des Capulets et des Montagus. Récitatif et air du Père Laurence. Serment et réconciliation". Es illustriert demnach den Beschluß des Dramas, der dadurch herbeigeführt wird, daß Pater Lorenzo durch wahrheitsgetreuen Bericht über das Schicksal der Liebenden die dauernde Versöhnung der beiden feindlichen Geschlechter zustande bringt. —

Wir haben der Besprechung der Berliozschen Programmwerke einen breiteren Raum gewidmet, um nun die Stellung des Komponisten in der Entwicklung der Programmusik deutlicher fixieren und unsere Folgerungen daran knüpfen zu können. Berlioz

ist — das dürfte zunächst daraus hervorgehen — der erste, der sich mit voller Entschiedenheit und mit einem Ernst, wie ihn ein gelegentliches Betreten dieses Gebiets nicht bedingt, auf den Standpunkt programmatisch-musikalischer Bestrebungen gestellt hat. In der Wahl seiner Programme hat er sich dabei, den Bogen der berechtigten romantischen Richtung überspannend, vielfach zu Stoffen verstiegen, die wohl seiner individuellen Geistesbeschaffenheit und der Eigenart seiner musikalischen Begabung entsprechen mochten, aber ihres krassen Realismus wegen einem natürlichen künstlerischen Empfinden verwerflich erscheinen müssen. Was seine programmatisch-musikalische Behandlung dieser Stoffe betrifft, so hat er durch unverkennbare Fortbildung des musikalischen Darstellungsvermögens, insbesondere durch Erfindung bis dahin unbekannter Mittel des Ausdrucks auf dem Gebiete der Orchestration und der Klangfarbe die technischen Grundlagen der Programmusik in ungeahnter Weise erweitert und gefestigt und damit in mittelbarer Weise auch der reinen Instrumentalmusik neues, frisches Blut zugeführt. Denn darin — das wurde schon zu Anfang betont — dürfte der eigentliche — praktische — Wert aller Programmusik zu suchen sein, daß sie, in ihrem notwendigen Bestreben, die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu steigern, zu vermannigfaltigen und zu differenzieren, zur Auffindung neuer Mittel führen muß, die, in maßvoller, künstlerisch begrenzter und regulierter Verwendung, auch der absoluten musikalischen Kunst zugute kommen müssen. Treten wir der Wertbestimmung der Berliozschen Programmmusik — als solcher — näher, so erscheinen uns die hier in Betracht kommenden Instrumentalsätze je nach ihren besondern Programmen und der Möglichkeit und Tatsächlichkeit ihrer musikalischen Behandlung in verschiedenem Lichte. Uns scheint, daß die Bestrebungen des Komponisten nur da von wirklich künstlerischem Erfolge gekrönt sind, wo das — in diesen Fällen mehr allgemein gehaltene — Programm in den Grenzen des musikalisch Ausdrückbaren verbleibt. So im dritten Satz der „Phantastischen Sinfonie", im Pilgermarsch und in der Serenade der „Haroldsinfonie," in der

Gartenszene von „Romeo und Julia“. Hier ist, von kleinen Nebensächlichkeiten abgesehen, die rein musikalisch zwar auffallend, doch nicht gerade unverständlich sind, überall der programmatische Gedanke in musikalische Form aufgegangen, nicht zwar in eine der ausgewachsenen, in ihrem Einzelverlauf vorher bestimmten bekannten Großformen, aber doch in musikalisch-logisches Bilden und Fortspinnen im Kleinen. Es handelt sich da um allgemeine Stimmungsbilder, denen auch in der absoluten Musik eine gewisse Freiheit gut zu Gesicht steht. Sobald dagegen der Komponist eine der bekannten Formen festhalten will, in diesem Bemühen aber durch Einzelheiten des Programms, denen die Musik in musikalisch verständlicher Weise nicht folgen kann, behindert wird, wie im ersten Satze der „Phantastischen Sinfonie“, offenbar auch im ersten Satze des „Harold“, entstehen Gebilde, denen der Hörer nur ein sehr bedingtes Verständnis, eine sehr geteilte künstlerische Befriedigung abzugewinnen vermag, da er nur zu oft durch unerklärliche Störungen des logischen Entwicklungsgangs aus dem ruhigen Verlaufe seines Kunstgenusses emporgeschreckt wird. Wo nun aber der Komponist von vornherein in Befolgung seines Programms sich gezwungen fühlt, unter Zurückdrängung spezifisch musikalischer Gestaltung völlig willkürlich zu verfahren, wie im 7. Satze von „Romeo und Julia“, oder wo er trotz nicht gänzlicher Verleugnung einer festeren Formbildung sich geflissentlich bemüht, die elementaren Wirkungen seiner Kunst auf den Schild zu erheben, wie in den beiden letzten Sätzen der „Phantastischen Sinfonie“ und im Finale des „Harold“, da wird der Hörer zum Spielball seiner Willkür und er mag sehen, wie er, in schwankem Nachen von Woge zu Woge geworfen, durchrüttelt und durchschüttelt den sichern Hafen wieder erreicht. Sind derartige Programme, eben wegen der durch sie bedingten Vergewaltigung des geistigen Elements der Musik durch das sinnlich-materielle, in der ernsten Kunst von vornherein abzuweisen, so sind es im weitern — nach den Erfahrungen, die uns die Schöpfungen Berlioz' an die Hand geben — auch alle die, deren innerer Zusammenhang und Entwicklungsverlauf die spezifische Artung vermissen lassen, die sie dem möglichen Verlauf eines musikalischen Formgebildes analog

erscheinen läßt und damit geeignet macht, von der Musik in einer auch musikalisch verständlichen Weise widergespiegelt zu werden. Wenn wir somit bei denjenigen Programmen, als den nach unserer Meinung allein berechtigten, anlangen, die die Möglichkeit eines restlosen Aufgehens in die Eigenart musikalischer Formbildung in sich tragen, so haben wir damit freilich aller Programmusik das Urteil gesprochen. Denn eine Musik, die in sich selbst auf festen Füßen steht und nur nebenbei auch als das Korrelat eines außermusikalischen Gegenstandes oder Vorgangs aufgefaßt werden kann, ist im Grunde keine Programmusik — wir müßten sonst einen beträchtlichen Teil unserer gesamten Musikliteratur, beispielsweise sämtliche mit Überschriften versehenen Klavierstücke Rob. Schumanns und seiner Nachfolger, dieser Gattung zuzählen, was noch keinem vernünftig Denkenden in den Sinn gekommen ist.

Das Schlußergebnis unserer Betrachtungen über Berlioz' programmatisch-musikalische Kunst dürfte sonach in Kürze dahin zusammenzufassen sein, daß es ihm zwar gelungen ist, der Programmusik neue, mächtige äußere Stützen ihrer Lebenskraft zuzuführen, daß aber nichtsdestoweniger seine im strengen Sinne programmatischen Tonsätze den Beweis ihrer innern Berechtigung als musikalische Kunstwerke — das sollen sie doch in erster Linie sein — schuldig geblieben sind.

*

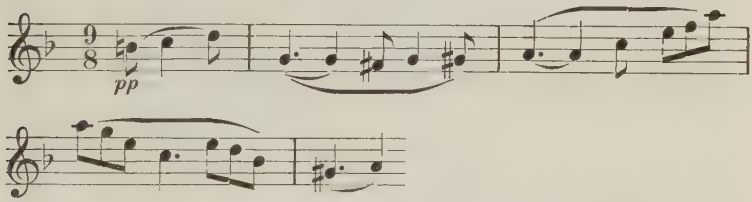
Das epochemachende Wirken des genialen Franzosen fand in seinem Vaterlande zunächst keine nennenswerte Nacheiferung. Wenn wir von Félicien David absehen, dessen 1844 zum ersten Male in einem Konservatoriumskonzert aufgeführte Sinfonie-Ode: „Le désert" (die Wüste) durch ihre Vereinigung von Chören, Instrumentalsätzen und verbindender Deklamation auf „Romeo und Juila" als ihr Vorbild hinweist, und von Ernest Reyer, der in seinem „Selam" (1850) ein ähnliches Werk von ausgesprochen exotischer Prägung hinstellte, so bleibt von seinen geistigen Schülern nur noch César Franck übrig, der jedoch, da sich seine programmatischen Anwandlungen erst geraume Zeit nach dem Auf-

treten Franz Liszts als Programmkomponisten tatsächlich geltend machten, erst später in Betracht zu ziehen sein wird. In Deutschland war es sonderbarerweise Ludwig Spohr (1784—1859), der in einer Reihe größerer Werke der von Berlioz eingeschlagenen Richtung zu folgen schien. Wir besitzen unter seinen neun Sinfonien nicht weniger als vier mit programmatischem Charakter: Nr. IV in F-dur unter dem Titel: „Die Weihe der Töne" (1832), Nr. VI, die „Historische Sinfonie" in G-dur (1839), Nr. VII, „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" für zwei getrennte Orchester in C-dur (1841) und Nr. IX, „Die Jahreszeiten" in H-moll (1850). In Wahrheit ist diese Tätigkeit Spohrs auf dem ihm sonst so fernliegenden Gebiete wohl kaum als eine bewußt-absichtsvolle Nachtreterei Berlioz' aufzufassen, ja die Annahme scheint näher zu liegen, daß das programmatische Schaffen des Franzosen dem Geschmack eines Mannes direkt zuwiderlaufen mußte, der in Mozart sein Ideal erkannte und für den spätern Beethoven kein Verständnis fand. Eine genauere Einsichtnahme in jene vier Werke bestätigt denn auch ihre völlige Unabhängigkeit von dem Berliozschen Vorbild, und wie die erste Sinfonie einem Zufall ihr Entstehen verdankte, so dürfte ihr allseitiger Erfolg ihm wieder zur ermutigenden Anregung zu den drei folgenden geworden sein, ohne daß er sich damit zu einem grundsätzlichen Anhänger der Programmusik hat bekennen wollen. Über die Entstehungsursache der „Weihe der Töne" äußert sich der Meister in seiner Selbstbiographie[1]: „Im Sommer 1832 wurde mir von meinem Arzt eine Kur in dem bekannten Schwefelbade Nenndorf verordnet, weil ich an Steifigkeit im Knie litt, die ich mir im letzten Winter beim Schlittschuhlaufen durch eine Erkältung zugezogen hatte. Meine Frau, die mich begleitete, hatte unter anderer Lektüre auch die Gedichte meines Freundes Pfeiffer, die erst jetzt nach seinem Tode in Druck erschienen waren, mitgenommen, und da ich schon längst gewünscht hatte, zu seinem Andenken etwas daraus zu komponieren, so wählte ich eines derselben: „Die Weihe der Töne", welches mir sehr gut gefiel und

[1] Band II, S. 191.

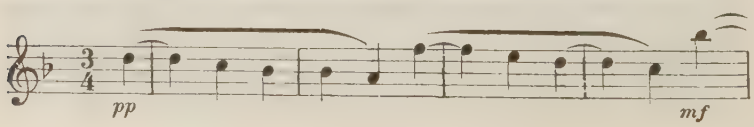
zur Komposition einer Kantate vorzüglich geeignet erschien. Als ich aber die Arbeit beginnen wollte, fand ich, daß sich der Text dieser Gattung doch nicht hergeben wollte; ich bekam vielmehr Lust, den Inhalt des Gedichts in einer Instrumentalkomposition zu schildern, und so entstand meine Sinfonie unter dem Titel: „Die Weihe der Töne". Und in einem Briefe an Speyer vom 9. Oktober 1832 heißt es darüber: . . . „Doch habe ich unlängst wieder eine große Instrumentalkomposition vollendet, die aber in der Form von den frühern sehr abweicht. Es ist ein Tongemälde nach einem Gedicht von Karl Pfeiffer, welches abgedruckt und vor der Aufführung im Saale verteilt oder laut vorgetragen werden muß." Nirgend ein Wort, wie man sieht, aus dem ein Schluß auf eine mehr als zufällige Anregung zu diesem Werke gezogen werden könnte. Möglich und wahrscheinlich ist es freilich, daß der Gedanke der Programmusik, als einer Folgeerscheinung der ganzen romantischen Musikrichtung, der auch Spohr in seinen Opern angehörte, auch auf sein instrumentales Schaffen ihm selbst unbewußt seinen Einfluß geübt hat. Was Spohr in dieser seiner ersten Programmsinfonie von Berlioz trennt, ist vor allem seine geringe Einschätzung der Klangfarbe und der Orchestrationswirkungen als notwendiger Mittel programmatischen Ausdrucks. Er sucht seiner Aufgabe mehr durch die Art der Erfindung, der Zeichnung, der thematischen Arbeit, als durch ausgesprochen malerische Effekte gerecht zu werden. Hierdurch begibt er sich aber desjenigen Rüstzeugs, dessen die Programmusik, wenn sie sich anders durchsetzen will, schlechterdings nicht entraten kann, und da seine Musik ohnehin von einer starken Weichlichkeit nicht freizusprechen ist, so konnte seinen Bestrebungen nur ein Werk entspringen, das zwar auch seinerseits die Liebenswürdigkeit seiner Erfindung und den Adel seines Empfindens nicht verleugnet, als Typus der Programmusik jedoch einen matten, unentschiedenen Eindruck macht und hinter den Leistungen Berlioz' weit zurückblieb. Der erste Satz der Sinfonie[1] ist überschrieben:

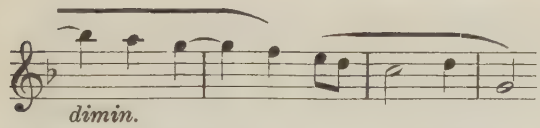
[1] Das zugrunde liegende Gedicht verbreitet sich in hymnenartiger Weise über die verschiedenen Lagen des Lebens, in denen die Töne eine besondere Bedeutung für den Menschen gewinnen.

„Largo. Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons. Allegro: Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente.“ Auf den Widerspruch der darin liegt, das starre Schweigen der Natur in Tönen zu schildern, hat schon Ambros[1] aufmerksam gemacht. Nun sehe man den Beginn des Allegros:

ein gefälliges, melodisches Thema von echt Spohrscher Linienführung, aber ohne ausgeprägte, dem Programm entsprechende Charakteristik! So musiziert es weiter, stellenweise durch den Hinzutritt der Bläser an blühendem Leben gewinnend, um sich nach und nach, ganz in der Weise der Sonatenform, auf der Dominante C festzusetzen. Anstelle des nun hier gewohnten zweiten Themas erwartet den Hörer etwas ganz Außerordentliches: ein nach allen Regeln der Kunst veranstaltetes Vogelkonzert. Wachtel, Hahn, Kuckuck, Nachtigall treiben über murmelnden Figuren des Streichquartetts ihr munteres Frag- und Antwortspiel. Das sind die „Naturlaute“ des Programms, und dieser ganze Passus, während dessen die formelle sinfonische Entwicklung nicht vom Flecke kommt, muß als echte Programmusik angesprochen werden. Mit einigen Takten wird der Schluß des Teils und damit der Übergang zur Wiederholung erreicht. Die Durchführung bringt den angekündigten „Aufruhr der Elemente“: Tremolos und chromatische Gänge der Streicher, dazwischen zackige, blitzartige Figuren der Pickelflöte, zwischen denen das Hauptmotiv , den mannigfaltigsten Modulationen folgend, sich hindurchwindet. Und nun folgt die Wiederholung des ersten Teils — das Vogelkonzert

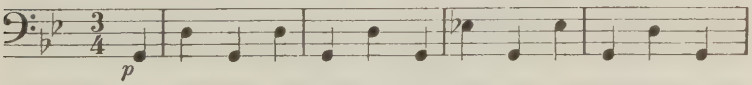
[1] Grenzen der Musik und Poesie, S. 94.

ordnungsgemäß in der Tonika bringend — und nachdem uns kein Takt geschenkt worden, geht der Satz leise morendo auf einem Orgelpunkt auf der Tonika zu Ende. Das Ganze ein verunglückter Versuch, Programmusik und strikte sinfonische Form unter einen Hut zu bringen. Der zweite, in B-dur stehende Satz bedarf angesichts seiner Überschrift: „Wiegenlied. Tanz. Ständchen" keiner Erläuterung. Unerklärlich bleibt nur, aus welchem Grunde der Komponist sich bemüßigt gesehen hat, die in verschiedenen Taktarten ($^3/_8$, $^2/_8$, $^3/_{16}$) stehenden Einzelmelodien gegen Schluß des Satzes zu einem, jedenfalls außerordentlich schwierig ausführbaren und dabei programmatisch unverständlichen Ganzen zu verquicken. Auch der dritte Satz erklärt sich durch seinen Titel von selbst: „Kriegsmusik. Fortziehen in die Schlacht. Gefühle der Zurückbleibenden. Rückkehr der Sieger. Dankgebet." Ein in dreiteiliger Liedform angelegter Marsch in D-dur versinnlicht den Auszug der Krieger, ein klagender Mittelsatz in G-moll (in welchem Klarinette und Fagott unter Triolenbegleitung der Geigen das Wort führen) soll uns von der Trauer der Angehörigen Kunde geben, mit der Wiederholung des Marsches haben wir uns die sieggekrönten Krieger heimkehrend vorzustellen und in einer Koda erklingt als Dankgebet der Ambrosianische Lobgesang, von Flöten, Oboen, Hörnern und Trompeten vorgetragen und umwoben von einem belebenden Kontrapunkt der übrigen Instrumente. „Begräbnismusik. Trost in Tränen" lautet die Überschrift des vierten Satzes, und der Komponist weiß sich mit seinem Programm sehr gut dadurch abzufinden, daß er in der Einleitung (F-moll) von den beiden Klarinetten und den Violoncellen unisono den Choral: „Begrabt den Leib" ertönen läßt, die einzelnen Zeilen von pizzikato-Akkorden der Streicher begleitet und durch seufzerartige Interjektionen der Bläser unterbrochen. Nach dem Schlusse des Chorals erhellt sich die Stimmung, um einer trostvoll sich anschmiegenden Melodie in F-dur:

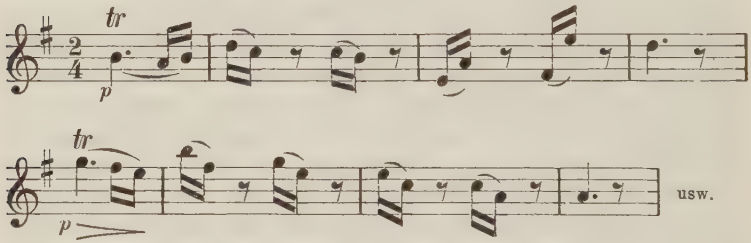




Eingang zu gewähren, die nun den alleinigen thematischen Stoff des in einer Art gedrängter Sonatenform gehaltenen Allegrettos bildet. Ohne noch einem Gegensatze Raum zu geben, dringt das Trostthema gewissermaßen in alle Poren des Orchesters, jede Stimme in seinen Bann ziehend und alles zu Ruhe und Frieden kehrend. In dieser Stimmung friedlich-idyllischer Ruhe findet das Stück seinen Ausklang.

Die „Historische Sinfonie" ist nur insofern als Programmmusik zu betrachten, als sie die musikalischen Stilarten der verschiedenen Zeitepochen zum Gegenstand ihrer Darstellung macht, während sie sich im übrigen in jedem einzelnen ihrer Sätze im Rahmen einer der anerkannten musikalischen Formen bewegt. Der erste Satz, der der Periode Bachs und Händels (um das Jahr 1720) gewidmet ist, bringt eine von einem Pastorale im $^{12}/_{4}$-Takt in zwei Hälften zerschnittene Fuge, schlecht und recht und, wie sich denken läßt, ohne den monumentalen Charakter, wie wir ihn an den Kernthemen jener Meister gewohnt sind. Als zweiter Satz folgt — zur Charakteristik der Haydn-Mozartschen Periode (1780) — ein Larghetto von gefälligem, liebenswürdigem Wesen, aber nicht entfernt an den Schmelz und den bestrickenden Zauber Mozartscher Melodik heranreichend. Größere Erwartungen erweckt das die Beethovensche Periode (1810) vertretende Scherzo durch sein in den drei Pauken solo beginnendes Thema:

allein trotz einiger Beethovenschen Züge ist das Ganze doch zu harmlos und zugleich zu inhaltsarm ausgefallen, um seiner Bedeutung auch nur einigermaßen gerecht zu werden. Sollte man nun vielleicht erwarten, daß der Komponist nach diesen drei Ver-

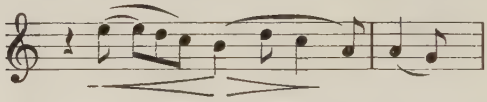
suchen, die notwendig hinter ihren Zielen zurückbleiben mußten, im letzten, der „allerneuesten Periode“ gewidmeten Satze seine eigene festumrissene Individualität habe zu Worte kommen lassen, so würde man eine große Enttäuschung erleben. Auf welchen seiner Zeitgenossen der Satz gemünzt sein mag, ist schwer zu sagen; wohl aber dürfte unter den nennenswerten Meistern dieser Zeit keiner gefunden werden, für den es charakteristisch gewesen wäre, mit einem solchen Aufwand von orchestralen Mitteln eine solche Kleinheit und Armut an Gedanken zu vereinigen. Nicht weniger als das sogenannte große Orchester, noch verstärkt durch Pikkoloflöte, Triangel, kleine Trommel, Becken und große Trommel, glaubte Spohr in Anspruch nehmen zu müssen, um diesem überharmlosen Thema:

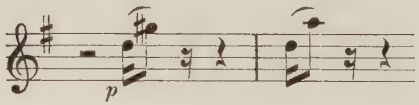
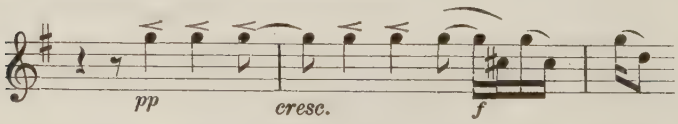


das neben einem nichts besagenden Triolenmotiv den alleinigen Inhalt des ganzen Satzes bildet, ein würdiges äußeres Gewand zu verleihen. Wenn er so vielleicht die Sucht nach Effekt, wie sie etwa bei Meyerbeer und ähnlich gearteten Komponisten jener Zeit zum Ausdruck kam, hat persiflieren wollen, so war er damit jedenfalls weit übers Ziel hinausgeschossen.

Die dritte Programmsinfonie Spohrs, mit dem Titel „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“, ist eine Doppelsinfonie, d. h. für zwei Orchester geschrieben, die nach der Idee des Komponisten das gute und das böse Prinzip im Menschen und ihren Kampf miteinander veranschaulichen sollen. Das erste Orchester besteht nur aus einfachen Holzbläsern, zwei Hörnern und einfach besetztem Streichquartett, während das zweite im ersten Satz doppelte Holzbläser und mehrfach besetzten Streichkörper

verwendet, im zweiten und dritten auch noch zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken hinzuzieht. Jedem der drei Sätze ist eine besondere Überschrift und ein erläuterndes poetisches Motto beigegeben. Der erste betitelt sich: „Kinderwelt“ und hat als Motto die Verse: „Das Kind in sel'gem Unschuldstraum — ahnt der Versuchung Nähe kaum. — Reißt ihre Lockung es auch hin, — sie trübt noch nicht den reinen Sinn“. Den Inhalt des in strenger Sonatenform gehaltenen Satzes bildet denn auch eine unschuldige Kindermusik in C-dur, $^2/_4$-Takt, an deren Charakter das erste und zweite Thema in gleichem Maße beteiligt sind. Ja sogar die Durchführung, die doch die passende Stelle für die „Lokkung der Versuchung“ gewesen wäre, begnügt sich mit einer leichten Trübung des Charakters, indem sie den thematischen Hauptrhythmus durch einige entlegene Tonarten spazieren führt. Der zweite Satz, ein Larghetto, bringt die „Zeit der Leidenschaften“: „Doch in des Herzens heiligste Gefühle — mischt bald sich wilder Leidenschaften Streit; — es wird der Mensch entrückt dem hohen Ziele,—er folgt der Welt, denkt nicht der Ewigkeit“. Der Grundton ist, wie schon die Wahl der orchestralen Ausdrucksmittel und die Tonart As-dur zu erkennen geben, ernster gestimmt. Nach einer kurzen Einleitung lassen Klarinette und Fagott des ersten Orchesters eine getragene, Ruhe und seelischen Gleichmut atmende Melodie erklingen. In den Bässen machen sich ab und zu leidenschaftlich störende Elemente geltend, die bald in einem Allegro in F-moll die Oberhand gewinnen. Wohl versucht das Gemüt, seine Ruhe wiederzugewinnen, aber die Trompete ruft zu neuen Kämpfen. So dauert der Widerstreit der Gefühle fort, der F-moll-Satz kadenziert in As-dur, um nach einem kurzen, aus den Motiven der Einleitung konstruierten Intermezzo (anstelle der Durchführung) von neuem zu beginnen und diesmal mit den bekannten modulatorischen Modifikationen in F-moll auszulaufen. Die Seele hat ihren Frieden nicht wiedergefunden. „Endlicher Sieg des Göttlichen“ lautet der Titel des dritten Satzes und sein Motto: „Wird aber in des irdschen Treibens Ketten — der freie Geist nun ganz gefangen sein? — O nein! Sein Genius wacht — mahnt — will ihn retten: — er siegt — und sel'ge Ruh' zieht

bei ihm ein!“ Aufs neue entbrennt der Widerstreit der Lockungen der Welt (2. Orchester) mit der mahnenden innern Stimme (1. Orchester), die jedoch endlich im kurzen Schluß-Adagio durchdringt — das zweite Orchester bekennt sich dauernd zu dem Motiv:

des ersten Orchesters — und der Seele die ersehnte Ruhe wiedergibt.

Die „Jahreszeiten“, Spohrs letzte sinfonische Arbeit überhaupt, zerfallen nur in zwei Abteilungen: 1. Den Winter, Übergang zum Frühling und Frühling. 2. Den Sommer, Einleitung zum Herbst und Herbst. Den Winter vertritt ein regelrechter Sonatensatz in H-moll (nach D. Schubart der Tonart der Geduld), dem jedoch auch mit dem besten Willen seine Bestimmung nicht anzusehen ist. Ohne Aufenthalt schließt sich daran der sehr kurze Übergang zum Frühling: Lockende Vogellaute:

machen sich bemerklich, erst in der Oboe, der gleich darauf die Flöte antwortet, später in der Klarinette mit den offenbar der Nachtigall abgelauschten Tönen:

an die sich ein längerer aufsteigender Triller (der Lerche?) anschließt, der mit dem g^3 in den Frühling einmündet, ein Menuett in G-dur von anmutiger Haltung mit einem Presto im $^2/_4$-Takt als Alternativsatz. Während des ersten Teils des Menuetts dauern

die Vogelstimmen aus dem Übergang fort und werden noch durch einige neue vermehrt. Den Sommer sucht uns der Komponist in einem für geteilte Saiteninstrumente con sordini vollsaftig gesetzten Largo in H-dur zu schildern. Der Satz bestrickt durch seine Klangschönheit, ist aber, wie alles Bisherige, schwach in der Erfindung. Der Mittelsatz läßt es an gegensätzlichen Elementen fehlen, das Ganze ist ohne erkennbare Beziehung zum Programm — oder sollte etwa mit dem dickflüssigen und dabei gedämpften Klangcharakter auf die gelegentliche Schwüle der sommerlichen Luft hingedeutet werden? Das Stück geht morendo aus, um sofort in der Einleitung zum Herbst — Allegro vivace, D-dur, $^6/_4$-Takt — einem Hornrufe Platz zu machen, dem bald von allen Seiten geantwortet wird. Immer mehr Instrumente gesellen sich den Hörnern hinzu, um, nachdem sie sich kurze Zeit zu gemeinsamer Wirkung vereinigt, das Stück in den Herbst — dasselbe Tempo, D-dur, C — einlaufen zu lassen. Geschäftiges Leben und Treiben ist die Signatur dieses Satzes, und da auch hier die Hornrufe nicht fehlen, so scheint er, ohne Zweifel der gelungenste des ganzen Werkes, das muntere Treiben einer Jagd illustrieren zu wollen. Auch dieses Werk hält sich, wie man sieht, durchgehends im Rahmen der klassischen sinfonischen Form.

Das Bild Spohrs als Programmusikers wäre unvollständig, wenn wir nicht noch seiner Violinsonate Op. 96 gedenken wollten, die er ebenfalls in seiner Weise zum Schauplatz einer programmatischen Darstellung gemacht hat. Sie betitelt sich „Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz". „Im ersten Satze", so läßt sich Spohr[1] über sein Programm vernehmen, „suchte ich die Reiselust zu schildern, im zweiten die Reise selbst, indem ich die in Sachsen und dem benachbarten Preußen gebräuchlichen Hornfanfaren der Postillone in das Scherzo als dominierendes, von der Geige auf der G-Saite hornmäßig gespieltes Hauptthema mit auffallenden Modulationen des Fortepiano verarbeitete und dann im Trio eine Schwärmerei schilderte, wie man sich ihr so gern unbewußt im Wagen

[1] Selbstbiographie II, S. 215.

brütend überläßt. Das folgende Adagio gibt eine Szene aus der katholischen Hofkirche zu Dresden, welche mit einem Orgelpräludium auf dem Pianoforte allein beginnt; darauf spielt die Geige die Intonation des Priesters vor dem Altare, woran sich das Responsorium der Chorknaben genau in denselben Tönen und Modulationen, wie man sie in katholischen Kirchen und auch in der Dresdener hört, anschließt. Diesem folgt eine Kastratenarie, wobei es die Aufgabe des Geigers ist, sie ganz im Ton und Stil des dortigen Gesanges zu kopieren. Der letzte Satz schildert in einem Rondo die Reise durch die sächsische Schweiz, indem er teils an die erhabenen Naturschönheiten, teils an die fröhliche böhmische Musik, die man fast aus jeder Felsenpartie hervorschallen hört, zu erinnern sucht; eine Aufgabe, der in so engem Rahmen freilich nur sehr ungenügend entsprochen werden konnte". Wie in den Sinfonien spielt auch hier das Programm nur eine nebenhergehende Rolle. Die beiden Ecksätze lassen programmatische Beziehungen überhaupt nicht erkennen, und wenn dem zweiten Satze durch die lustigen Posthornklänge ein spezifischer Charakter aufgedrückt wird, so kann das hier, im Rahmen eines Scherzos, kaum irgendwie auffällig empfunden werden. Einzig das Adagio zeigt sich in seinem Aufbau von dem zugrunde gelegten Programm abhängig und würde ohne dessen Kenntnis in seinen Einzelheiten unverständlich bleiben[1].

Die besprochenen Werke Spohrs werden die oben ausgesprochene Ansicht erhärtet haben, daß der Komponist sich den Gedanken der Programmusik zwar zu eigen gemacht und zeitweise mit einer gewissen Liebhaberei auch praktisch verfolgt hat, ohne aber, was im Hinblick auf seine ganze künstlerische Individualität vollständig ausgeschlossen war, grundsätzlich dafür einzutreten und weitere Konsequenzen daraus zu ziehen. Spohr kann daher in der Geschichte der Programmusik nur als eine episodische Erscheinung in Betracht kommen. —

[1] Das erwähnte Responsorium der Chorknaben ist übrigens dasselbe, dem R. Wagner in seinem „Parsifal" als „Motiv der Tugend" eine so bedeutungsvolle Stellung eingeräumt hat.

Ein anderer trat in die Arena, ein Feuergeist, den es gelüstete, nachdem er die Welt durch die Wunder seiner unerhörten Virtuosität in Bann geschlagen, auch als schaffender Künstler gleiche Ruhmestaten zu vollbringen, zugleich auch hier dem Fortschritt eine Gasse bahnend: Franz Liszt (1811—1886). Daß die poetische, ja phantastische Natur dieses Künstlers sich der eigenartigen Verquickung poetischer und musikalischer Tendenzen, wie sie sich in der Programmusik vollzieht, lebhaft zugeneigt erweisen würde, war schon nach mancher seiner in jungen Jahren geschriebenen Klavierkompositionen zu erwarten gewesen. Seine „Harmonies religieuses et poétiques", sein „Sposalizio" (nach dem gleichnamigen Gemälde Raphaels in Mailand), sein „Pensieroso" (nach Michel Angelos Statue in der Medizäer-Gruft zu Florenz), seine Liebesgesänge nach Sonetten Petrarcas, vor allem aber seine in Bellagio entstandene „Phantasie nach einer Lektüre von Dante" offenbaren mehr, als Worte es vermöchten, seine früherwachte Neigung, der musikalischen Wirkung seiner Kompositionen durch Anstreben in das Gebiet anderer Künste übergreifender Beziehungen vertieftere Bedeutung zu verleihen. Eine mittelbare Bestätigung dieser Neigung entnehmen wir einer Briefstelle, in der er der Notwendigkeit einer Betitelung oder sonst in Worte gefaßten Charakterisierung solcher dem modernen Geiste einzig entsprechenden Musikstücke das Wort redet. Er schreibt schon im Januar 1837 an George Sand: „Gewissen Künstlern ist ihr Schaffen der Ausdruck ihres Lebens. Insbesondere der Musiker, welcher sich an der Natur begeistert, ohne sie zu kopieren, haucht in Tönen die zartesten Geheimnisse seiner Bestimmung aus. Er denkt, er fühlt, er spricht durch sie. Da aber seine Sprache willkürlicher und unbestimmter ist, als jede andere, und nur zu leicht sich den verschiedensten Auslegungen leiht, so ist es nicht unnütz und vor allem nicht ‚lächerlich' — wie man so häufig zu sagen beliebt — wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige Skizze seines Werkes angibt und, ohne in kleinliche Auseinandersetzungen und ängstlich gewahrte Details zu verfallen, die Idee ausspricht, welche seiner Komposition zur Grundlage gedient hat." Und später: „Es erscheinen heutzutage wenig Bücher, die nicht von einer langen

Vorrede, sozusagen von einem Buch über das erste eingeleitet wären. Diese Vorsicht, überflüssig, wenn es sich um ein in populärer Sprache abgefaßtes Buch handelt: wird sie nicht gegenüber dem Verständnis der Instrumentalmusik eine absolute Notwendigkeit? Ich meine nicht für die Instrumentalmusik, wie man sie bis jetzt abgefaßt und begriffen hat und die — Weber und Beethoven ausgenommen — einem nach symmetrischen Plane angeordneten Viereck gleich, sich nach Kubikfußen messen läßt; nein! ich meine für die Instrumentalkompositionen der modernen Schule, welche meistens die Besonderheit der Subjektivität zum Ausdruck bringen". Wenn schon in diesen Worten des Tondichters eine Zuneigung zu den Kunstanschauungen H. Berlioz' zu erkennen ist, dessen „Phantastische Sinfonie" ihn aufs höchste erregt und schon 1832 zu einem dauernden Freundschaftsbunde mit ihrem Autor geführt hatte, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir ihn später, vom Beginne seiner epochemachenden Tätigkeit als Sinfoniker an, mit vollem Bewußtsein und eingestandenermaßen nicht nur in die Fußtapfen seines genialen Vorgängers treten, sondern auch aus dessen Grundsätzen mit kühner Energie die sich notwendig ergebenden Folgerungen ziehen sehen. Aber nicht nur durch sein praktisches Wirken und durch gelegentliche Äußerungen bekannte sich Liszt zu den ästhetischen Grundsätzen seines französischen Vorgängers, er trat auch schriftstellerisch für ihn in die Schranken, am ausführlichsten in seiner umfangreichen Abhandlung: Berlioz und seine Harold-Sinfonie[1], die sich als ein umfassendes Glaubensbekenntnis in Sachen der Programmmusik darstellt. Trotz der Fülle blendender Gedanken und geistreicher Vergleiche, an denen diese Schrift überreich ist, können wir uns jedoch gewissen Widersprüchen seines Gedankengangs nicht verschließen, die es verhindern, daß er uns von der kunsthistorischen Notwendigkeit der Programmusik überzeugt, ja die sogar seine eigene Überzeugung nicht so gefestigt erscheinen lassen, wie man es angesichts seiner praktischen Betätigung als Urheber der „Sinfonischen Dichtungen" erwarten sollte.

[1] Gesammelte Schriften, Bd. IV S. 1—102.

Nachdem er zunächst die Tatsache festgestellt hat, daß zu allen Zeiten neben der absoluten Musik Versuche zu Programmusik angestellt worden seien und daß auch den Besten, wie Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Spohr, ein nicht geringer Anteil an diesen Bestrebungen zukomme, erklärt er es für nutzlos, sich dem Sinne, der in dieser Tatsache liege, verschließen oder gar die damit gelegten Keime, in denen zweifellos ein zum Leben berechtigtes und lebensfähiges Prinzip pulsiere, verkümmern lassen oder gar vernichten zu wollen. Übrigens mache sich mit der zunehmenden Verbreitung der Musik das praktische Bedürfnis nach programmatischen Erläuterungen immer mehr geltend, sowohl auf Seiten des Publikums, das es gern sehe, an einem Ariadnefaden durch die Labyrinthe eines Instrumentalstücks geleitet zu werden, als auch auf Seiten der Künstler, die sich durch das Programm der Verlegenheit enthoben sähen, ihre Tondichtungen dem zufälligen Erraten seitens ihrer Hörer überlassen zu müssen. Die im Programm enthaltene poetische Lösung der Instrumentalmusik erscheine in seinen Augen „mehr als ein von den mannigfachen dieser Kunst noch bevorstehenden Fortschritten bedingtes Ergebnis unserer Zeitentwicklung, denn — wie behauptet worden — als ein Symptom ihrer Erschöpfung und Entartung". Wenn sich die Musik nicht auf dem Wege des Verfalls befinde, wenn ihr so schneller Fortschritt seit Palestrina und ihre so glänzende Entwicklung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nicht das ihrem Laufe gesteckte Ziel sei, so scheine es ihm mehr als wahrscheinlich, daß die Programm-Sinfonie die Bestimmung in sich trüge, „festen Boden in der jetzigen Kunstperiode zu gewinnen, dieselbe Wichtigkeit wie das Oratorium und die Kantate zu erlangen und nach mancher Seite hin eine gleiche Stellung zum modernen Ideal einzunehmen, wie jene Kunstformen zu dem Ideal ihrer Zeit". Indem sich Liszt mit diesen Überlegungen die kunstgeschichtliche Mission der Programmusik zu suggerieren sucht, befällt ihn doch ein jäher Schrecken bei der Vorstellung, daß die Musik etwa ausschließlich in dieses Fahrwasser geraten könne und damit den Bankerott ihrer Selbständigkeit erklären würde. Hier regt sich der bei aller seiner persönlichen Vorliebe für die mit dichterischen Ideen

erfüllte musikalische Kunst nicht zu vernichtende absolute Musiker in ihm, um in begeisterten Worten für die Rechte und die Integrität der reinen Instrumentalmusik eine Lanze zu brechen. „Mag der Himmel verhüten", ruft er aus[1], „daß jemand im Eifer des Dozierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Götterfunken und habe nur Wert als Repräsentantin des Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung der Programmusik gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichsten Quellen versiegen zu lassen, als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen". An anderer Stelle[2] finden wir die Worte: „Wir unsererseits sind weit davon entfernt, den hohen Vorzug der Musik auch ohne jedes Programm leugnen zu wollen — einen Vorzug, welchen Goethe in den Worten aussprach: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt alles, was sie ausdrückt". Schließlich sucht er sich mit den Gegnern der Programmusik auf einer mittlern Linie zu einigen, indem er für die neue Kunstgattung wenigstens das Recht, neben der absoluten Musik zu bestehen, in Anspruch nehmen zu sollen glaubt: „Gewiß haben sie [die Anhänger der absoluten Musik] den unbestreitbaren Anspruch, ja die unveräußerliche Pflicht, ihre Art des Schaffens aufrecht erhalten wissen zu wollen: — soll aber darum andern Kunstgattungen das Recht des Daseins beengt oder gar entzogen werden? Sollen diejenigen, die von ihrem Genius und dem Geiste der Zeit zur Erfindung und zum Gusse neuer Formen sich angetrieben fühlen, unter das Joch bereits fertiger Formen gebeugt werden? Und wäre dabei nicht zu befürchten, daß sie Leistungen, die ihnen vortrefflich gelingen würden, aufgeben, um ihre Be-

[1] A. a. O. S. 28.
[2] A. a. O. S. 183.

stimmung in Bestrebungen zu verfehlen, die nicht in der Natur ihrer Inspiration liegen?“ Also neben der absoluten Musik und dem Range nach jedenfalls unter ihr soll die Programmusik ihren Platz finden, als Betätigungsfeld für alle diejenigen, die mit den alten Formen nichts mehr anzufangen wissen und sich durch die Eigenart ihrer Begabung in die programmatische Richtung hineingetrieben fühlen. Da diesen Tonsetzern in erster Linie Franz Liszt selbst beizuzählen ist, so dürfte diese ganze Auslassung nur den Sinn einer notgedrungenen Verteidigung seines eigenen Kunstschaffens für sich in Anspruch nehmen können.

Worin liegt nun nach Liszt das Wesen der Programmusik?

Eine eigentliche Definition sucht man in der mehr durch ihre geistvollen Abschweifungen als durch logisch geradliniges Vorwärtsschreiten sich auszeichnenden Schrift vergebens. Soviel geht aber zweifellos aus ihr hervor, daß Liszt unter Beiseitelassung aller äußern Tonmalerei nur den Niederschlag des Gefühlsinhalts einer dichterischen Vorlage als die allein würdige und zugleich mögliche Aufgabe der Programmusik betrachtet. „Das Gefühl inkarniert sich in der reinen Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Wortes der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken zu brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen“ . . . „Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik ohne bildliche Umkleidung, ohne vermittelnde Tat, ohne vermittelnden Gedanken“ . . . „In der Musik allein enthebt das sich manifestierende Gefühl den Verstand und seine Ausdrucksmittel der Hülfe, welche, mit der Intuition des Gefühls verglichen, unzureichend und gegenüber seiner Kraft, seiner Zartheit, seinem Glanz unvollständig ist“. Indem nun diese wesentlich auf dem Gefühlsausdruck beruhende Kunst mit einem Programm in Verbindung gebracht werde, dessen Gefühlsinhalt in seinem ganzen Verlauf sie auch zu dem ihrigen gemacht habe, entstehe eine Kunstgattung, die die Fähigkeit des Fühlens und Denkens gleichzeitig in sich trage und infolgedessen auch von den Hörern beanspruche, wie es in ähnlicher Weise bei den Kunstgattungen des Dramas, des Oratoriums und der Kantate der Fall sei, von denen sich die Programm-

musik allerdings wesentlich unterscheide, mit denen sie aber die poetische Grundlage gemein habe. Ein solches Aufgehen eines Programms nach Seite seines Gefühlsinhalts in die Musik sei aber unvereinbar mit den bisherigen Prinzipien musikalischer Formbildung. „Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwicklung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besaßen, als ihre eigene Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programmmusik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppierung der Idee. Alle exklusiv musikalischen Richtungen sind, obwohl keineswegs außer Acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet". Mit diesen Sätzen zieht Liszt, den Weg der programmatischen Musikrichtung bis zum Ziel verfolgend, die entscheidende, von Berlioz noch vermiedene Konsequenz, indem er die Auflösung der bisherigen musikalischen Form und ihre Ersetzung durch eine dem jedesmaligen Programme entsprechende zur grundsätzlichen Forderung erhebt.

Bekanntlich hat Richard Wagner, obwohl nicht selbst zu den zünftigen Programmusikern gehörend, in seinem Aufsatz: Über Franz Liszts sinfonische Dichtungen[1] sich ebenfalls für die Berechtigung der Programmusik ausgesprochen und sich dabei bezüglich ihrer Form zu der Forderung Listzts bekannt. Sein Gedankengang ist folgender: Die gesamte reine Instrumentalmusik leitet sich ihrer Form nach aus dem Tanze oder Marsche her und „eine Folge solcher Stücke, sowie ein solches, worin mehrere Tanzformen verbunden waren, ward ‚Sinfonie' genannt". Das Hauptprinzip dieser Tanz- und Marschform beruht nicht in der

[1] Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. V, S. 182.

Entwicklung, sondern im „Wechsel, der sich — den Grundzügen nach — als die Folge einer sanftern, ruhigern Periode auf die lebhaftere des Anfangs und schließlich als die Wiederholung dieser lebhaftern festgestellt hat". Halten wir hierzu noch das in rhythmischer Beziehung offenbar bestehende Abhängigkeitsverhältnis der Musik vom Sprachvers, so haben wir — eben in dem Tanz und in der Sprache — die beiden menschlichen Lebensäußerungen erkannt, in deren Form die Instrumentalmusik einzig in die Erscheinung treten kann. „Nun frage ich", fährt Wagner fort, „ob der Marsch oder Tanz, mit allen diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen, ein würdigeres Motiv zur Formgebung seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Taten und Leiden eines Orpheus, Prometheus usw. Ich frage ferner: wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form so beherrscht wird, wie ich Ihnen dies zuvor nachwies [nämlich, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Übergang zur Formlosigkeit angesehen werden mußte], ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- oder Prometheus-Motives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt? — Nun, hierüber wird niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höhern, individualisierten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da diese bisher ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppieren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?" Diese Schwierigkeit läge keineswegs in der Fähigkeit der Musik selbst — die bereits in der beschränkenden ältern Form Unerhörtes geleistet habe — sondern vielmehr darin, daß der Künstler „die hier nötige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzusehen vermöchte, wie sie [er?] dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich sein könnte"[1].

[1] Die hier entwickelten Ansichten R. Wagners stehen in direktem Widerspruch mit seinen Ausführungen in „Oper und Drama", wo er die

Gegen diese Beweisführung R. Wagners möchte zunächst zu erwidern sein, daß die Instrumentalmusik unbeschadet ihres zugegebenen ursprünglichen Hervorgehens aus dem Tanze doch in selbständiger Weiterentwicklung aus eigener Kraft mit ihrem bisherigen Schlußergebnisse — der Beethovenschen Sinfonie — ein Ziel erreicht hat, das mit dem Tanz so gut wie nichts mehr zu tun hat. Denn man kann doch unmöglich in der von Wagner so in den Vordergrund gestellten dreiteiligen Form — A — B — A — das wesentlich charakteristische Kennzeichen der

---

Programmusik als eine Folge mißverständlicher Auffassung des spätern Beethoven hinstellt, insofern jüngere Tonsetzer sich hauptsächlich nur mit der Nachahmung der Sonderbarkeiten der spätern Beethovenschen Tonsprache befaßt hätten, einer Sprache, „die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte“ (S. 279). „War aber hier“, fährt Wagner fort, „nur eine Äußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener seltsamen Züge das in Wahrheit unausgesprochene Geheimnis des Meisters bleiben sollte, so mußte für sie mit gebieterischer Notwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenstand gesucht werden, der trotz seiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Besondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieser Gegenstand war natürlich nur außerhalb der Musik zu finden, und für die ungemischte Instrumentalmusik konnte dies wiederum nur in der Phantasie sein. Das Vorgeben der musikalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäß alle die musikalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fesselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten“ (S. 281). In späterer Zeit scheint Wagner seine inzwischen geänderten Ansichten wieder zurückrevidiert zu haben, wenigstens erklärt er sich in den „Erinnerungen an Richard Wagner“ von Hans von Wolzogen (Reclams Universalbibliothek Nr. 2831, S. 30) als „Reaktionär in der Instrumentalmusik bis auf Beethoven zurück“. Man geht daher wohl kaum fehl in der Annahme, daß die Ausführungen in „Oper und Drama“ seine wirkliche Meinung zum Ausdruck bringen, während sein Versuch einer ästhetischen Rechtfertigung der sinfonischen Dichtungen Liszts wohl mehr einer vorübergehenden Wallung zu gunsten des Lebenswerks seines großen Freundes als einem tatsächlichen Umschwung seiner künstlerischen Überzeugung entsprungen zu sein scheint.

Tanzform erblicken? Wo blieben dann die Unterschiede der einzelnen Tänze? Die Eigenart eines Tanzes spricht sich doch zunächst in ganz andern Dingen aus, im Tongeschlecht, im Rhythmus, im Tempo, in gewissen Zäsuren, in bestimmten Längenverhältnissen der einzelnen Teile u. s. f. Was von diesen Dingen in der für einen bestimmten Tanz charakteristischen Zusammengehörigkeit ist nun etwa in den Hauptsätzen einer Beethovenschen Sinfonie (abgesehen vom Menuett oder Scherzo, das seines mehr episodischen Charakters wegen diesen Hauptsätzen nicht beizuzählen ist) wiederzufinden? Welcher Tanz „mit allen diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen", so frage ich, bildet denn das „Motiv der Formgebung" im ersten Satze der ‚Eroica'? Welcher im Adagio der vierten, welcher im Finale der C-moll-Sinfonie? Von der Tanzform ist in allen diesen Sätzen nichts weiter zu entdecken als die Dreiteiligkeit. Diese aber aus der Tanzform als solcher herzuleiten, geht doch wohl nicht an. Sie ergibt sich vielmehr aus dem, wie für alle Kunst, so auch für die Musik, unentbehrlichen ästhetischen Prinzip des Kontrastes oder, wenn man will, dem der Einheit in der Mannigfaltigkeit, insofern diese (die Einheit) — oder die Schlichtung des Kontrastes — erst durch die in bestimmter Weise modifizierte Wiederkehr des ersten der beiden kontrastierenden Teile fühlbar gemacht werden kann. Die Dreiteiligkeit hat sich daher als die natürlichste und verständlichste — wenn auch nicht einzig mögliche — Form musikalischer Ausdrucksweise überall Geltung verschafft, im Tanz, in der sogenannten Liedform, in der Sonate, in der Ouvertüre Lullys und Scarlattis, in gewissem Sinne sogar in der Fuge usw. Auch in den Formen der Gesangsmusik hat sie Eingang gefunden, obwohl sie hier dem Charakter des Textes oft geradezu widerstrebte, und da natürlich auch die geistliche Arie dreiteilig ist, so kämen wir bei der Annahme Wagners in die sonderbare Lage, auch für diese den Tanz als Motiv der Formgebung annehmen zu sollen. Müssen wir sonach die Ansicht Wagners ablehnen, daß der Tanz in der ausgebildeten instrumentalen Kunst noch als formgestaltendes Motiv zu erkennen sei, so entfällt für uns damit auch der Sinn seiner Bemerkung, daß

dichterische Vorlagen, wie die von ihm genannten, „würdigere" Motive der Formgebung seien. Selbst wenn in der Dreiteiligkeit das charakteristische Wesen des Tanzes beschlossen wäre, könnte dieser als formbildendes Prinzip mit dem dichterischen Programm nicht in Parallele gesetzt werden, da er selbst nur das Gefäß ist, in das der verschiedenartigste musikalische Inhalt gegossen werden kann, das dichterische Programm dagegen zunächst und vor allem seinem Inhalt nach für den Komponisten in Betracht kommt. Der Tanz in seiner besonderen Artung aber — als bestimmter Tanz — könnte nur mit der besondern Form der dichterischen Vorlage, ob Ode oder Sonett oder Prosa oder dergl., verglichen werden, die als solche jedoch für die schöpferische Arbeit des Komponisten ohne Belang ist.

Wenn wir hiernach die heutige Instrumentalmusik und im besondern die Sinfonie, als ihre höchststehende Ausdrucksform, als unabhängig vom Tanze und auf eigenen musikalischen Füßen stehend erkennen müssen, so soll damit nicht zugleich in Abrede gestellt werden, daß die Vorstellung eines dichterischen Vorgangs auf den formellen Aufbau einer Komposition einen bestimmten Einfluß gewinnen könne. Es wird dabei — abgesehen von dem von Wagner geforderten poetisch-musikalischen Anschauungstalent des Komponisten — nur darauf ankommen, daß der dichterische Vorgang so geartet ist, daß er nach seinem Gefühlsinhalt und entsprechend dem Ablauf der in ihm zum Ausdruck kommenden Gefühlsübergänge und -wechsel in die Eigenart eines musikalisch sich vollziehenden und musikalisch verständlichen Entwicklungsprozesses ein- und aufzugehen vermag. Zeigt er sich hierzu nicht geeignet, sei es, weil er zu kompliziert und logisch verschränkt ist, um ein musikalisch klares Analogon zu ermöglichen, sei es, daß er wesentlich mit an äußere Dinge gebunden ist, deren Vorstellung mit musikalischen Mitteln überhaupt nicht oder nur auf dem Wege der Gedankenassoziation im Hörer erzeugt werden kann, so entsteht ein musikalisches Produkt, das infolge seiner formellen Zerfahrenheit, seines sprung- und lückenhaften Charakters auf die Möglichkeit, verstanden zu werden, von vornherein verzichten muß, dem vielmehr das Verständnis mit Hülfe des Schritt für

Schritt dagegenzuhaltenden Programms erst von außen appliziert werden muß. Eine solche „Karikatur" der Musik weist auch Wagner mit Entschiedenheit zurück. Ist jedoch die programmatische Vorlage so angelegt, daß dem sich in ihr entwickelnden Gefühlsinhalt — der in diesem Falle von einer gewissen Einfachheit, Geradlinigkeit und Großzügigkeit sein müßte — ein analoges, auf echt musikalischem Wege hervorgebrachtes Tonbild gegenübergestellt werden kann, so mag der Komponist getrost den vom Programm vorgezeichneten poetischen Weg auch musikalisch begehen, unbekümmert, ob er dabei die Bahnen anerkannter Formen wandelt oder nicht[1]. So lange er musikalisch logisch vorgeht d. h. die in seinen Motiven und Themen enthaltene Lebenskraft mit den bekannten, aus der Natur der Musik entspringenden Mitteln thematischer Arbeit zum Ausleben bringt, sichert er seinem Werke das Recht der Existenz und braucht um das Verstandenwerden nicht besorgt zu sein. In diesem Falle bedarf es aber auch für den Hörer des Programms nicht zum Verständnis des Tonwerks, da dessen musikalischer Inhalt sich ja mit völliger Deutlichkeit vor ihm erschließt, einer Deutlichkeit, die durch die Kenntnis der programmatischen Hinweise keine weitere Erhöhung erfährt. Denn diese Beziehungen zum Programm setzen dem Wesen des Werks nichts hinzu, sie belehren uns nur über den analogen Charakter beider, sie lassen das Programm gewissermaßen nur als eine zu dem musikalischen Kunstwerk gezogene Parallele erscheinen. Solcher Parallelen können aber noch viele andere gezogen werden, und es dürfte füglich dem eigenen Ermessen des Hörers zu überlassen sein, wenn denn durchaus eine Parallele gefunden werden soll, sich für diejenige zu entscheiden, die seiner Gemütsverfassung, seinen Neigungen, seiner Phantasie am meisten entspricht[2]. Franz Liszt konstruiert mit Bezug hier-

[1] „Die Hauptsache ist, daß die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist" sagt Rob. Schumann, Ges. Schriften I, S. 85.

[2] Bekanntlich ist es ein gern gebrauchtes Mittel der Kritiker und Erläuterer musikalischer Kunstwerke, ihre Darstellung mit poetischen Bildern und Vergleichen zu würzen, um sie dadurch dem Verständnis des Lesers näherzuführen. Dagegen ist nicht das Geringste einzuwenden, und daraus den Schluß

auf in der mehrfach genannten Schrift einen Unterschied zwischen dem „speziellen Sinfoniker“ und dem „dichtenden Sinfonisten“ [Programmkomponisten]. „Im ganzen genommen“, sagt er (S. 50), „trägt der spezifische Sinfoniker seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuschmücken er der Phantasie jedes einzelnen überläßt. In solchen Fällen ist es sehr gefährlich, dem Nachbar dieselben Szenen und Gedankenreihen oktroyieren zu wollen, in die sich unsere Einbildung versetzt fühlt. Möge da jeder schweigend sich der Offenbarungen und Visionen erfreuen, für die es keine Namen und keine Bezeichnung gibt. Der dichtende Sinfonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, — warum sollte er nicht mit Hülfe eines Programms nach vollem Verständnis streben?!“ Wir können nach unserer Auffassung der Programmusik diesen Unterschied nicht anerkennen. Entweder ist es dem Programmkomponisten gelungen, eine musikalisch verständliche Form für sein Werk zu finden: dann steht er auf demselben Standpunkt, wie der spezifische

---

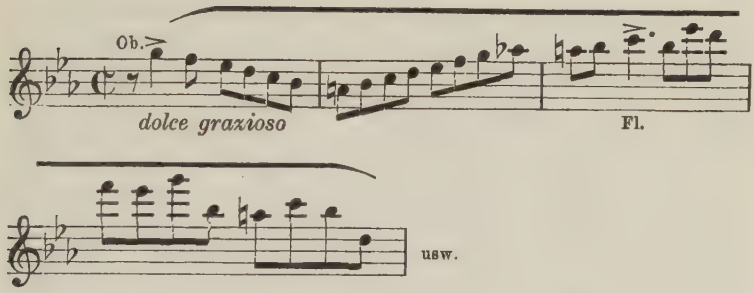
zu ziehen, daß jene Erläuterer Anhänger der Programmusik seien, wäre mindestens voreilig. So verwahrt sich M. Kalbeck in seiner Brahms-Biographie (II, S. 58 Anm.) bei Gelegenheit seiner Besprechung des F-moll-Quintetts des Meisters folgendermaßen gegen jene Unterstellung: „Man hat es dem Verfasser zum Vorwurf gemacht, daß er bei der Schilderung musikalischer Kunstwerke häufig ‚poetisiere‘, ja, man hat gar einen Widerspruch mit seinen sonstigen Prinzipien daraus herleiten wollen, als ob er, der erklärte Gegner der Programmusik, hier in denselben Fehler falle, den er an andern tadle. Demgegenüber sei folgendes bemerkt. Die Programmusik beraubt mit ihren detaillierten Gebrauchsanweisungen die Kunst der Töne ihres schönsten Vorrechtes, die Verkündigerin des unbestimmten innersten Lebensgefühls zu sein, indem sie ihr zumutet, etwas Bestimmtes auszudrücken, was allein die Poesie vermag. Sie knechtet überdies die Phantasie des Zuhörers, welche von der absoluten Musik befreit und angetrieben wird, sich alles mögliche vorzustellen, und bleibt ihr den Lohn für ihre Dienste schuldig. Während nun das vom Musiker aufgestellte Programm diesen zu allem verpflichtet, was er nicht leisten kann, entbindet ihn die Erklärung des Interpreten jeder Verantwortlichkeit. Dieser gibt sie nicht im Namen des Musikers ab, sondern vertritt sie mit seinem eigenen als eine unter vielen annehmbaren Möglichkeiten, den verborgenen allgemeinen Sinn eines Tonwerkes zu deuten.“

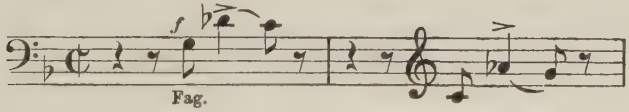
Sinfoniker und mag es denjenigen Hörern, denen mit der Erkenntnis und dem Genusse der musikalischen Individualität des Stückes nicht gedient ist, überlassen, sich selbst ihre „Szenen und Gedankenreihen" auszumalen, zu denen das Programm der Komposition nur in dem Verhältnis eines Beispiels unter vielen steht. Oder es ist ihm nicht gelungen und er muß den Hörer zum Verständnis seines Werkes Schritt für Schritt auf das Programm verweisen: dann ist das Werk, mit R. Wagner zu reden, eine Karikatur, die ihre Existenzberechtigung von vornherein verwirkt hat[1].

[1] Moritz Hauptmann hat das erstere dieser beiden Verhältnisse in folgender treffenden Weise veranschaulicht (Harmonik und Metrik, S. 365): „Die Musik ist der Algebra zu vergleichen; die Wortsprache der Zahlenrechnung. Was die Musik im allgemeinen Ausdrucke enthält, kann die Wortsprache nur als Besonderes ausdeuten. Die algebraische Formel stellt das Ineinanderweben und -wirken der Faktoren und das Produkt in Einem dar. Die Zahlenrechnung entweder nur die Faktoren oder nur das Produkt. Jene hat aber die allgemeine Bedeutung für unendlich viele zu setzende Einzelwerte. So ist die Musik. Man hat öfters den Versuch machen sehen, den Inhalt eines Instrumentalstückes in Worten, in einem Gedichte auszusprechen. Das Resultat kann nie befriedigend ausfallen. Wenn der algebraische Ausdruck a + b = c setzt und man in Zahlenwert dafür setzen will 2 + 3 = 5, so ist diese Anwendung der Formel allerdings ganz richtig; es lassen sich aber für a und b unendlich viele andere Werte setzen, die c als eine andere Summe ergeben und wo die Faktorenkombination ebenso richtig den Inhalt der Formel erfüllt. So wird auch dieselbe Musik verschiedenste Wortauslegung finden können, und von keiner wird zu sagen sein, daß sie die erschöpfende sei, daß sie die eigentliche und die ganze Bedeutung der Musik enthalte; diese ist eben auf das Bestimmteste nur in ihr selbst enthalten. Nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn: sie sagt einem jeden dasselbe; sie spricht zum Menschen und sagt nur menschlich Gefühltes. Eine Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn jeder in seiner Weise den Gefühlseindruck, den er empfängt, in einen besondern Gedanken fassen, wenn er das flüssige Wesen der Musik fixieren, das Unaussprechliche aussprechen will". Daß selbst die Komponisten über die „Bedeutung" ihrer Musik im Zweifel sein können, dafür gibt Ambros (Grenzen der Musik und Poesie, S. 141) durch folgende charakteristische Anekdote, deren Wahrheit er verbürgt, einen ergötzlichen Beleg: Ein ziemlich renommierter Pianist erzählte einem Bekannten bei zufälligem Zusammentreffen, er habe eben eine große Etüde vollendet, „nur", sagte er, bin ich im Zweifel, wie ich sie benennen soll, ob Abd-el-Kader oder der Rheinfall bei Schaffhausen".

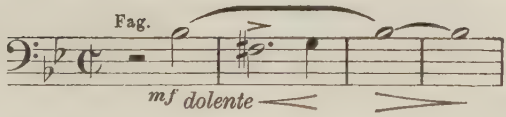
Nach diesen grundsätzlichen Erörterungen, die dem Vollender und sozusagen klassischen Vertreter der Programmusik, Franz Liszt, gegenüber nicht zu umgehen waren, wenden wir uns dem praktischen Wirken dieses Meisters selbst zu, um zu prüfen, bis zu welchem Grade er seine ästhetischen Überzeugungen im Feuer der künstlerischen Tat zu erhärten vermocht hat. Indem wir hierbei den absoluten Schönheitswert der einzelnen Werke als für uns weniger in Frage stehend erachten dürfen, werden wir, in Übereinstimmung mit der von uns entwickelten Ansicht, die Überzeugung gewinnen, daß die mehr oder weniger gelungene Lösung der in den einzelnen Programmen gestellten Probleme mit der Eigenart der Programme selbst im engsten Zusammenhange steht. Als allgemeine, sämtliche Werke betreffende Bemerkung sei noch vorausgeschickt, daß sie, mit Ausnahme der „Faust"- und der „Dante-Sinfonie", ihrer Form im großen und ganzen nach einsätzig sind, also mehr einer erweiterten Ouvertürenform als der klassischen sinfonischen Form zuneigen. Mit dieser ihrer Einsätzigkeit (die allerdings doch bisweilen eine verkappte Mehrsätzigkeit ist), sowie mit der ihr Doppelwesen sehr glücklich andeutenden Bezeichnung als Sinfonische Dichtungen kennzeichnete Liszt in nicht mißzuverstehender Weise die neuen Bahnen, die er auf dem sinfonischen Gebiete einzuschlagen gewillt war. Lassen wir nun die einzelnen Werke in kurzer Charakterisierung vor unserm geistigen Auge vorübergehen.

1. Ce qu'on entend sur la montagne.

Das der Partitur vorausgeschickte längere Gedicht Victor Hugos gibt das Programm. Es handelt sich in der Hauptsache um den Gegensatz des friedlichen Naturlebens und der sich quälenden, ringenden Menschheit, um den Kampf des Optimismus mit dem Pessimismus. Beide Seiten dieses Gegensatzes sind treffend charakterisiert: die Natur in ihrer Kraft, Lieblichkeit und Schönheit, die Menschheit in ihrer fragwürdigen Existenz, ihrer Trostlosigkeit, ihrem „Schreien, Weinen, Schmähen und Verfluchen". Das ganze Werk — es ist die ausgedehnteste der sinfonischen Dichtungen — bewegt sich nun in einem beständigen Hinüber und Herüber der leitenden Melodien und Motive, unter denen die Melodie des Naturfriedens:

sowie zwei fragende Motive:



und



eine besonders hervortretende Rolle spielen.

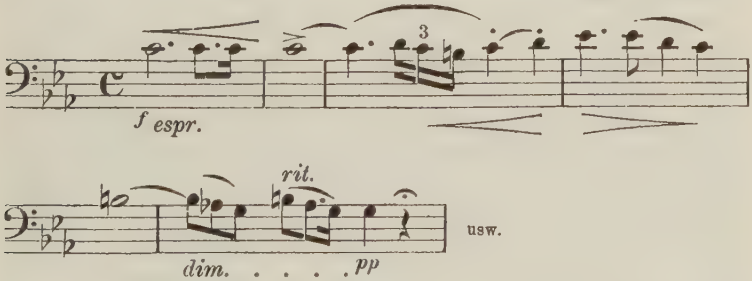
Der Gegensatz scheint unüberbrückbar. Auf die Frage: Warum? an den Schöpfer ertönt keine Antwort. Ein Andante religioso, das schon lange vorher in ernsten Posaunenklängen vergeblich sich durchzusetzen versucht hatte, ertönt am Schluß in lieblicherer Klangfarbe, zuerst in den Hörnern, dann in den Holzbläsern, zuletzt in den Streichinstrumenten, zum Zeichen, daß die Religion es ist, in deren Tröstungen, wenn auch nicht die Schlichtung des Widerstreits, so doch eine Zuflucht aus seinen Wirren für den Menschen zu finden sein dürfte. Dies etwa der allgemeine Gedankengang des Stückes. Die Größe der Intentionen des Komponisten liegt auf der Hand; die Frage, ob es ihm gelungen ist, sie in Tönen zu verwirklichen, kann nur von dem bejaht werden,

der an der völligen Formlosigkeit des Stückes keinen Anstoß nimmt. Unserer Ansicht nach hätte es genügt und, dem allgemeinen Sinn der dichterischen Vorlage entsprechend, eine wohlverständliche Form ergeben, wenn der Gegensatz einmal — durch zwei kontrastierende Teile — aufgestellt worden und am Schluß die Frage nach der Versöhnung — offen gelassen worden wäre (so will es wenigstens das Gedicht). Statt dessen, wie gesagt, ein fortwährendes Hin- und Herüber, beständiger Wechsel der Tonalität und des Tempos, endlose Wiederkehr der Motive, Rezitative, Generalpausen usw. Wie der Dichter seinen Schöpfer, so möchte der Hörer immer dem Komponisten die Frage: Warum? zurufen, denn wenn schon das Programm diese Buntheit nicht erforderte, so steht sie dem Zustandekommen eines logisch sich entwickelnden Gesamteindrucks geradezu hindernd im Wege. Der Hörer wird ohne Rast und Ruh aus einer Stimmung in die andere hin- und hergeworfen und findet dazu nicht einmal die notwendigen Anhaltspunkte in den Einzelheiten des Gedichts. Die „Bergsinfonie" ist, als des Programms — des Lisztschen, nicht des Hugoschen — zu ihrem Verständnis dringend bedürftig, ein echter Typus Lisztscher Programmusik; sagt er doch selbst[1], daß „Programm oder Titel sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn sie eine poetische Notwendigkeit, ein unablösbarer Teil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind."

2. Tasso. Lamento e Trionfo.

Auch hier ist es ein Gegensatz, dessen musikalische Darstellung den Inhalt des Stückes bildet. „Wir wollten", sagt Liszt im Vorwort, „diesen Gegensatz schon im Titel des Werkes klar aussprechen, und unser Bestreben ging dahin, in Tönen die große Antithese des im Leben verkannten, im Tode aber von strahlender Glorie umgebenen Genius zu schildern, von einer Glorie, welche mit vernichtenden Strahlen in die Herzen der Verfolger trifft. Tasso lebte und litt in Ferrara, er wurde in Rom gerächt und er lebt noch heute in den Volksgesängen Venedigs. Diese drei Momente sind von seinem unvergänglichen Ruhm untrennbar. Um sie musikalisch

[1] Ges. Schriften IV, S. 27.

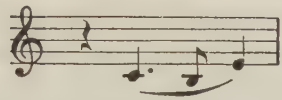
wiederzugeben, riefen wir erst seinen großen Schatten herauf, wie er noch heute an Venedigs Lagunen wandelt; dann erschien uns sein Antlitz stolz und schwermütig den Festen Ferraras zuschauend, wo er seine Meisterwerke geschaffen, und folgten wir ihm endlich nach Rom, der ewigen Stadt, die ihm die Ruhmeskrone reichte und so den Märtyrer und Dichter in ihm feierte". Eine schwermütige Volksweise, auf die der Komponist bei seinem Aufenthalte in Italien venetianische Lagunenschiffer die Anfangsstrophe des „Befreiten Jerusalems" singen hörte, dient ihm als thematische Grundlage und als geistiges Band der einzelnen Teile seines Werks. Aus einer ihr entnommenen Doppeltriole formt er die Einleitung, die mit ihren chromatisch hinabsteigenden Klagemotiven, unterbrochen durch die sich wie trotzig dagegen auflehnende Natur des Dichters, den ersten Hauptsatz, ein Adagio mesto, passend vorbereitet, in welchem nun jene Volksweise, in breitem Vortrag der Baßklarinette und des Violoncells, die Herrschaft übernimmt:

Aber es bleibt nicht bei der Klage. Kämpfend weiß sie der Dichter zu überwinden und sein stolzes Selbstbewußtsein zurückzugewinnen. So ist er wieder imstande, sich den „glänzenden Täuschungen der Welt" hinzugeben: ein Allegretto mosso con grazia dient der Schilderung dieser trügerischen Lockmittel der Welt. Doch sie können ihn nicht befriedigen. Sein Klagelied ertönt aufs neue und wieder steigert es sich zu trotziger Auflehnung. Da — nach einem letzten Sinken des Mutes — ertönen plötzlich, im lichten C-dur, Hörner- und Trompetenrufe, mit kräftig auf-

strebenden Gängen der Streicher wechselnd, aus der Klageweise ringt sich eine Freudenmelodie heraus, die, piano in den Geigen beginnend, sequenzartig höhersteigt, um nach einem langen Crescendo in strahlendem Glanze den endlichen Triumph des Dichters zu verkünden. So weit etwa dürfte das im Titel gegebene Programm seine musikalisch verständliche Verwirklichung gefunden haben — von besondern, nicht unmittelbar erkennbaren Beziehungen, die der Komponist vielleicht noch hineingewoben hat, dürfen wir füglich absehen — und wir müssen zugestehen, daß die Aufgabe, soweit wir sie gezeichnet haben, und die etwa durch das Motto: „Durch Nacht zum Licht" kurz zu charakterisieren wäre, der Musik keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereitete. Der Tasso bietet in der Tat eine Lösung des Problems der Programmmusik, der, da sie, ohne sich einer der anerkannten Formen anzuschließen, doch auf echt musikalischem Wege zustande gekommen ist, die Existenzberechtigung nicht versagt werden kann.

3. Les Préludes.

„Was anderes ist unser Leben", so lauten die das Programm enthaltenden Worte Lamartines in der Übersetzung von P. Cornelius, „als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Die Liebe ist das leuchtende Frührot jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glücks von dem Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhem Odem die holden Illusionen verweht, mit tötlichem Blitz den Altar zerstört, — und welche im Innersten verwundete Seele sucht nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eigenen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch trägt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen und, wenn der Drommete Signal ertönt, eilt er, wie immer der Krieg heißen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewußtsein seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen".

Eine Einleitung, in der das Hauptmotiv:



in mannigfachen rhythmischen, metrischen, melodischen Veränderungen vor dem Hörer entwickelt wird, führt auf dem Wege eines langen Crescendos in den ersten Teil, Andante maestoso, der mit seinem glanzvollen Fortissimo ein Bild des vollen, kraftstrotzenden Menschenlebens vor uns aufrollen zu sollen scheint. Nach einem Diminuendo nimmt das Bild sanftere Farben an, es gilt das Leben von seiner zarteren Seite zu schildern: eine weiche, von fächelnden Figuren der ersten Violinen umwehte Melodie der zweiten Violinen und später eine in die üppige Farbe der vier Hörner getauchte getragene Weise malen das Glück der Liebe. Doch vor den Stürmen des Lebens hat es keinen Bestand. Mit rauher Hand greifen sie hinein, es in seinen Grundfesten erschütternd. Auf bewunderungswürdige Weise hat es hier der Komponist vermocht, lediglich durch Umgestaltung der frühern Motive dem Gedankengang des Programms gerecht zu werden. Der Sturm läßt nach, die erste zarte Liebesmelodie findet sich zu sich selbst zurück und mündet in ein Allegretto pastorale aus, das mit seinen Schalmeienklängen der Seele den Frieden wiedergibt und wieder in jene getragene Hornmelodie hineinführt, die in immer sattern Farben sich zu triumphierendem Glanze erhebt. Jäh hineinfahrende Geigenpassagen eröffnen den letzten Teil, der nun auch der ersten Liebesmelodie, von Hörnern und Trompeten glanzvoll intoniert und nach und nach vom gesamten Orchester erfaßt, in energischer Durchführung zum nicht mehr angefochtenen Siege verhilft.

Wie der „Tasso", ja wohl noch einwandfreier, stellt sich uns dieses Werk auch abgesehen von seinem Programme als musikalisch logisch auf festen Füßen stehend dar und trägt wie jener seine künstlerische Berechtigung hauptsächlich dank seiner thematischen Einheitlichkeit fest an der Stirne geschrieben.

4. Orpheus.

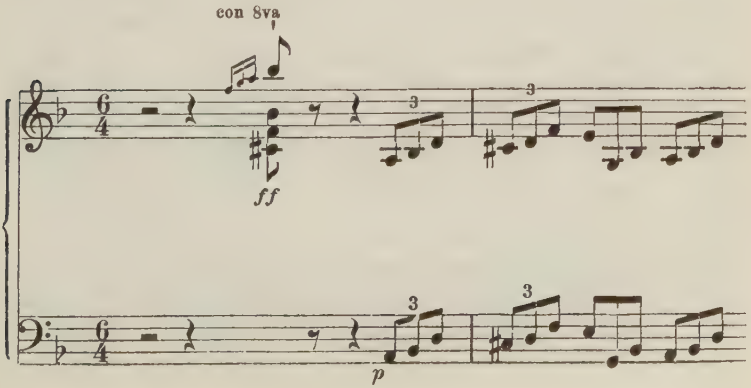
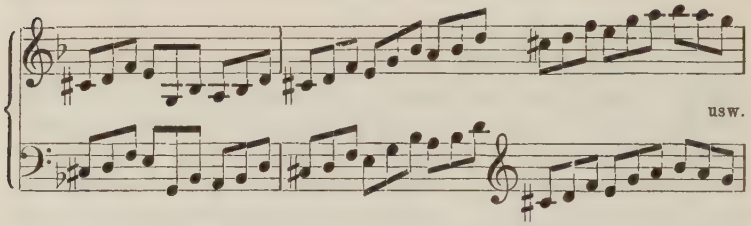
Diese kürzeste der sinfonischen Dichtungen Liszts braucht der programmatischen Richtung kaum beigezählt zu werden. Das

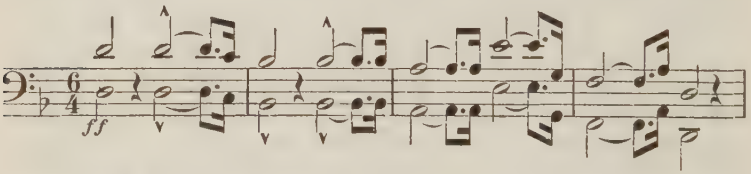
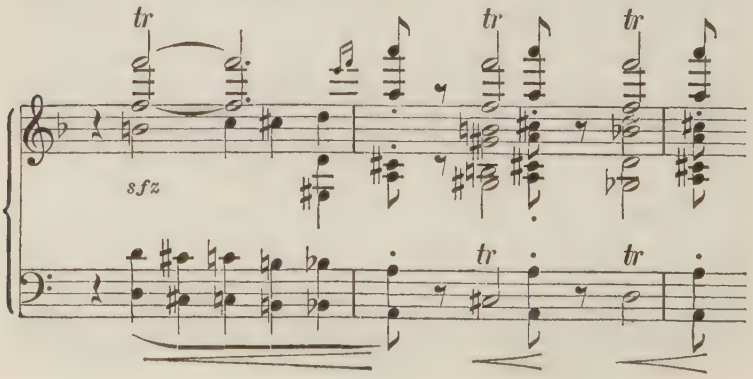
Ganze ist vielmehr allgemein als Apotheose des Klanges gedacht, des überwältigenden und zugleich veredelnden Zaubers der Musik überhaupt, wie er sich für uns in dem „so majestätisch und voll Harmonie über der poetischen Mythe der Griechen schwebenden Namen Orpheus" verkörpert. Wogende Klänge zweier Harfen zu Anfang des Stückes deuten sogleich seinen Grundcharakter an. Kleine Melodiefragmente dringen an die Oberfläche dieses Tonwellenspiels, die sich später zu längerm melodischen Flusse verdichten. So wogt es in beständigen, zum Teil enharmonischen Modulationen durch die Tonarten, in seinem Fortgange vielfach nur durch Sequenzen getragen, um, nach zweimaliger Erreichung eines klanglichen Höhepunktes, in langem Decrescendo und in geheimnisvoll modulatorisch aneinandergereihten Harmonien leise zu verhauchen. Die polyphone Arbeit tritt hier vor der harmonischen und melodischen noch mehr zurück, als in irgend einer andern der sinfonischen Dichtungen, was in Rücksicht auf den angegebenen Zweck des Ganzen durchaus begreiflich erscheint.

5. Prometheus.

Zur Feier der Enthüllung der Statue Herders 1850 in Weimar geschrieben, sollte das Werk im Besondern als Ouvertüre zur Aufführung des „Entfesselten Prometheus" des Dichters dienen, aus dem auch noch einige Chöre von Liszt in Musik gesetzt wurden, die er später mit der Ouvertüre zu einem konzertmäßigen Ganzen vereinigte. Die Instrumentaleinleitung hat denn auch die Form einer, allerdings sehr frei gehaltenen Ouvertüre, die einem, zwar in seinen Einzelheiten nicht angegebenen, aber im Geiste des Komponisten zweifellos vorauszusetzenden Programme folgend, das Wesen der prometheischen Gestalt musikalisch zu zeichnen sucht. „Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage" (Vorwort). So steht denn dieses Werk etwa auf einer Stufe mit den Ouvertüren Beethovens zu „Egmont" und „Coriolan", ohne freilich die diese beiden Stücke auszeichnende Geschlossenheit der Form bekunden zu wollen, sondern auch seinerseits die rhapsodische Natur des Lisztschen Kunstschaffens, wie sie in fast allen seinen Werken hervortritt, nicht verleugnend.

6. Mazeppa.

Der mehrfach bereits in poetischen und malerischen Kunstwerken behandelte geschichtliche Vorgang, der — in der Darstellung Victor Hugos — dieser sinfonischen Dichtung zugrunde liegt, ist in Kürze folgender: Iwan Stephanowitsch Mazeppa, der in seiner Jugend als Page am Hofe des Königs Johann Kasimir von Polen lebte, war, in vertrautem Umgang mit der Frau eines Magnaten überrascht, von diesem nackt auf den Rücken seines eigenen Pferdes gefesselt und mit diesem, dem man die Freiheit gegeben, in die Wildnis hinausgestoßen worden. Mehr tot als lebendig gelangte er in die Ukraine, wo er in die Reihen der Kosaken eintrat und es in allmählichem Aufrücken bis zum Hetmann (Oberstkommandierenden) brachte, als welcher er seine Herrscher- und Heldennatur glänzend bewährte. Wie dem „Tasso" und dem „Prometheus", so könnte auch diesem Stück das Motto:: „Durch Nacht zum Licht" an die Spitze gesetzt werden. Die „Nacht" wäre durch den Schreckensritt Mazeppas gegeben, das „Licht" in seiner spätern Rehabilitierung und Erhebung zum „Herrn der Ukraine", die der Tondichter, obwohl sie zeitlich vom Ritt weit getrennt liegt, aus begreiflichen Gründen in sein Programm mit einbezogen hat. Unaufhaltsam stürmt es im ersten Teile, der über zwei Drittel der Partitur einnimmt, dahin:



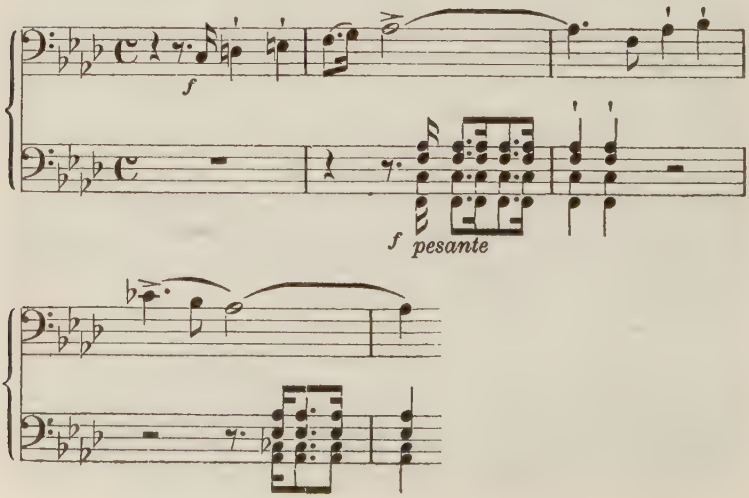
— die rastlosen Triolen erinnern, auch in ihrer Zeichnung, lebhaft an den letzten Satz der B-moll-Sonate von Chopin —, immer neue rhythmische Bilder tauchen auf, den wechselnden Szenerien entsprechend, die an dem Dahinstürmenden vorübersausen, während dieser selbst in seiner wenn auch gefesselten Kraftfülle durch eine zuerst von den Posaunen, später auch von den andern, an dem rhythmischen Sturm nicht beteiligten Instrumenten intonierte Melodie:

versinnlicht wird. So stürmt es weiter, in sausender Hast, über Stock und Stein; kreischende Triller:

malen das Krächzen der in Schwärmen herbeifliegenden Raben, zeitweise scheint die Kraft des Reiters zu erlahmen — an den mit espressivo dolente bezeichneten Stellen — doch sie kehrt zurück, steigert sich sogar bis zum Riesenhaften — da, wo das Thema zum letzten Male in den Streichinstrumenten ff einsetzt — um von da ab einer schnellen Erschöpfung anheimzufallen. Ein kurzes, von leisen Klagerufen ausgefülltes Zwischensätzchen leitet zu einem von Trompetenfanfaren eröffneten Marsch hinüber, der die Wendung im Schicksale des Helden zu triumphierendem Ausdruck bringt. Der „Mazeppa" ist echte Programmusik, eigentlich in seinem Hauptteile, wie man schon aus den angeführten Beispielen erkennt, nur eine großartige Tonmalerei, die als solche ein Entwickeln bestimmter motivischer Grundelemente überhaupt nicht beabsichtigen, sondern nur die klangmalerischen Kräfte der Musik zur Erreichung ihres Zwecks in Tätigkeit setzen konnte.

7. Festklänge.

Da der Komponist bei diesem Stück auf jeden programmatischen Hinweis verzichtet hat und auch die Überschrift nicht den geringsten Anhalt zu einer bestimmten Deutung in sich schließt, so könnte das Stück als schlichte Festouvertüre aufgefaßt werden, wenn es nicht doch wieder durch seinen Mangel an Fluß, seine Sprunghaftigkeit in Form und Charakter auf ein bestimmtes Programm hinwiese, dessen Mitteilung uns der Komponist in diesem Falle vorenthalten zu müssen geglaubt hat. R. Pohl, der vertraute Freund des Meisters, der gerade zur Zeit der Entstehung des Werkes in Weimar lebte, bringt es mit der beabsichtigten, aber nicht zur Tat gewordenen ehelichen Verbindung Liszts mit der Fürstin Karoline von Wittgenstein in Zusammenhang. Möge der Scharfsinn musikalischer Ausleger auf Grund dieser Andeutung seine Kunst an dem Werke auf die Probe stellen!

8. Héroide funèbre.

Daß „alles fließt", wie schon Heraklit lehrte, daß nur der Schmerz das Positive, Reelle, Bleibende sei, wie Schopenhauer lehrt, das sind Gedanken, zu denen sich auch Liszt im Vorwort zu dieser sinfonischen Dichtung bekennt und die er zum Kernpunkt ihres Programms gemacht hat. „Alles ist in der menschlichen Gesell-

schaft dem Wechsel untertan, Sitte und Kultus, Gesetze und Ideen: der Schmerz bleibt stets ein und derselbe, wie er seit dem Anfang der Dinge gewesen ist . . . . . Wenn es uns gelungen ist, einige seiner Akzente zu Klängen zu gestalten, das Kolorit seiner roten Finsternisse wiederzugeben, wenn wir vermocht haben, die Verheerung zu schildern, welche sich niedersenkt auf Trümmer, die Majestät, welche um verödete Ruinen schwebt, dem Schweigen eine Stimme zu leihen, das auf Katastrophen folgt, den Schrei des Entsetzens während Schreckensereignissen nachtönen zu machen, wenn wir die trüben Szenen erschaut und richtig erfaßt haben, wie sie die, den Hingang einer alten Ordnung der Dinge oder das Entstehen einer neuen stets begleitende allgemeine Not im Gefolge hat — so möchte unser Bild immer und überall als wahr befunden werden". Eine feierliche Darstellung des Heldenschmerzes bildet den Gegenstand dieser sinfonischen Dichtung, für die der Komponist sehr glücklich die Form eines idealen Trauermarschs gewählt hat. Wir nennen ihn ideal, weil er nicht die Formen des gewohnten Marschschemas aufweist, sondern unter Festhaltung ausgesprochener Marschrhythmen — das Hauptthema lautet:

einer durchaus freien Gestaltung unterliegt. Auf den in düsterste Klangfarben getauchten ersten Teil läßt der Komponist als willkommene vorübergehende Erhellung der Stimmung eine weiche Trostesmelodie im Horn erklingen, die denn auch die Trauer für eine Zeit zu bannen, ja in freudige Siegesgewißheit umschlagen zu lassen vermag. Eine im Ausdruck noch gesteigerte Wiederholung der Melodie, an der sich jetzt auch noch die Geigen, Violoncelle und Flöten beteiligen, ist von gleichem, ja noch erhöhtem Erfolg. Aber die Freude hat keinen Bestand. Unvermittelt auf den jäh abbrechenden Siegesjubel taucht die Klage aufs neue auf und zieht uns unentrinnbar in ihren Bann. Und auch ein erneuter Versuch der Trostesmelodie, ihr, unter Aufbietung der gesamten Orchesterkräfte, die Herrschaft streitig zu machen, schlägt fehl: der Schmerz triumphiert. In düstern Trauerklängen neigt sich das Stück unter gedämpftem Trommelwirbel, wie es begonnen, seinem Ende zu. Das Ganze ist ein Stimmungsbild von selbständig musikalischem Werte und braucht nicht notwendig der Gattung der Programmusik zugerechnet zu werden.

9. Hungaria.

Noch lockerer sind die Beziehungen dieses Werks zur programmatischen Richtung. Es gehört vielmehr in die Reihe der Ungarischen Klavierrhapsodien des Meisters, von denen es sich nur durch sein anspruchsvolleres äußeres Gewand unterscheidet. Wie dort werden uns auch hier in ungebundener Form buntwechselnde Bilder ungarischen und besonders zigeunerischen Wesens dargeboten, und wenn, wie es ja auch in den Rhapsodien der Fall ist, häufige und plötzliche Stimmungswechsel in dem Werke zu beobachten sind, so scheint damit wohl mehr der impulsive Nationalcharakter der Ungarn gezeichnet, als auf einen etwa zugrunde liegenden poetischen Vorwurf hingedeutet werden zu sollen.

10. Hamlet.

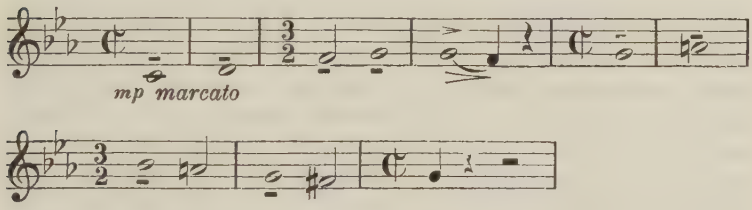
Wenn Weltüberdruß, Zweifel, Unentschlossenheit die in die Augen fallendsten Eigenschaften des so problematischen Hamlet-Charakters sind, so scheint Liszt diese zum Vorwurf seiner musikalischen Darstellung gewählt zu haben. Daß die Musik die Mittel zum Ausdruck dieser Negationen nicht besitzt, brauchte uns durch

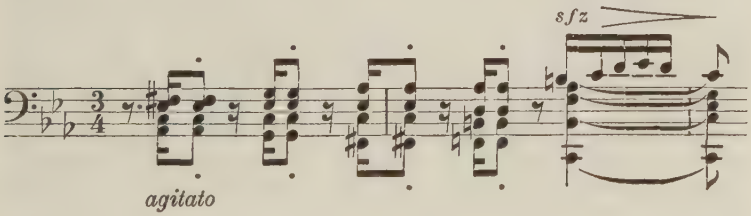
das vorliegende Werk nicht erst bewiesen zu werden. Das Ergebnis ist denn auch ein rein negatives, und daß es in dem Werke trotz der so vielfältigen Ansätze zu nichts Positivem kommen will, die einzige Paralliele, die hier zu dem Hamlet-Charakter gezogen wird. Mag auch gegen den musikalischen Wert der einzelnen Leitmotive nichts eingewandt werden, so herrscht doch in ihrer Verbindung, ihrer Gegenüberstellung, ihrer Wiederkehr eine Willkür, die ein musikalisches Verständnis völlig ausschließt und nur durch ein ins Einzelne gehendes Programm den damit vom Tondichter verbundenen Sinn einigermaßen erkennen lassen könnte. Daß dem Komponisten ein solches vorgeschwebt habe, scheint uns aus gewissen Vortragsbezeichnungen, wie: schwankend, sehr düster, schaurig, disperato, wild aufschreiend, ironisch (!), mit Sicherheit hervorzugehen; rat- und hülflos steht aber der Hörer dem Werke ohne dieses Programm gegenüber und kann sich obendrein des Gefühls nicht erwehren, daß ihm auch durch die Kenntnis desselben zu nichts weiter verholfen werden könnte, als zu der Möglichkeit, zwischen den Einzelheiten der Komposition und denen des Programms mehr oder weniger passende Vergleiche zu ziehen, womit aber für die allein Ausschlag gebende Gesamtauffassung des Kunstwerks nichts gewonnen wäre. Auf eine solche muß denn von vornherein diesem Werke gegenüber verzichtet werden, und wir können hierin nur einen neuen Beweis dafür erblicken, daß es dichterische Vorwürfe gibt, die jedem Versuche, sie in verständlicher Weise in die Sprache der Musik zu übersetzen, von Natur widerstreben.

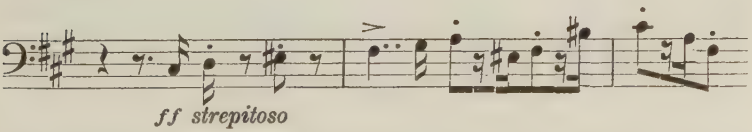
11. Hunnenschlacht.

Angeregt durch Kaulbachs Meisterbild, beabsichtigte der Tondichter in diesem Stück den von dem Maler im Anschluß an die Sage geschilderten Kampf der erschlagenen Hunnen und Römer, wie er sich als Geisterschlacht hoch oben in den Lüften abspielt und mit dem Siege über die Barbaren endet, musikalisch zu illustrieren. Also auch hier wieder, wie schon öfter, die Schilderung eines Gegensatzes, das Aufeinanderplatzen zweier einander feindlichen Mächte und der aus dem Kampf hervorgehende Triumph des einen — hier gewissermaßen der Idee des Christentums über die

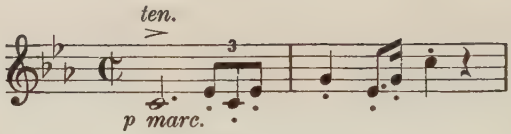
Barbarei des Heidentums. Daß die Musik wohl einen Kampf, aber nicht diesen bestimmten Kampf zu schildern vermöge, muß sich wohl auch Liszt gesagt haben, denn er zieht eine alte Choralmelodie: Crux fidelis als Helferin herbei:



die nun als Leitmotiv die kämpfenden Römer begleitet und in deren Zeichen, also im Zeichen des Kreuzes, sie schließlich den Sieg erfechten. Damit ist nun auch die Gegenseite klar gestellt und dem Hörer für die Auffassung des Ganzen eine feste Stütze gegeben. Er wird sich jetzt mit Leichtigkeit in dem Tonchaos zurechtfinden, wird verstehen, daß mit den Motiven:

und später:

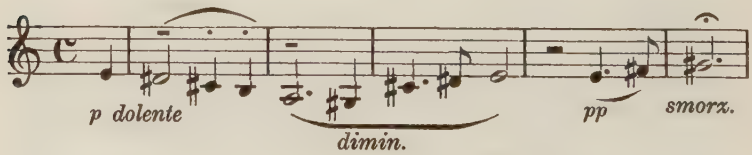


die heranstürmenden Hunnen gezeichnet sind, während das so vielfach verwandte Fanfarenmotiv:



den römischen Schlachtruf bedeutet. So wird er das Hin- und Herwogen des Kampfes verfolgen und in dem auf dem Fanfarenmotiv aufgebauten glänzenden Maestoso assai den Siegesjubel der Römer erkennen. Durch die hier mit außerordentlicher Wirkung vom Komponisten wieder eingeführte Choralmelodie, die wir nach plötzlichem Abbrechen des vollen Orchesters in vollstimmigem Satze auf der Orgel allein erklingen hören, soll natürlich auf die Auffassung des Siegs im Sinne des triumphierenden Christentums hingewirkt werden. In diesem Sinne geht die Entwicklung des Stücks noch eine ganze Strecke weiter, immer den Choral als ihre Lebensquelle und ihren Angelpunkt erkennen lassend und in seiner Verherrlichung ihr endliches Ziel findend.

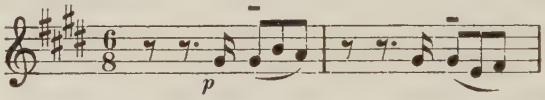
12. Die Ideale.

Um den Leser der Partitur über seine genauern Absichten nicht im Zweifel zu lassen, hat Liszt die einzelnen Versgruppen des zum Programm gewählten Schillerschen Gedichts, die die poetische Unterlage der einzelnen eng zusammenhängenden Teile seines Werkes bilden, diesen jedesmal vorangestellt. In einem kurzen einleitenden Andante werden die Schicksalsfragen, mit denen das Gedicht beginnt, durch ein zuerst vom Horn, dann von den Klarinetten intoniertes Motiv:

an das sich später noch fragend aufsteigende Motive der Bratschen und Violoncelle schließen, symbolisiert. Mittels einer leichten Umstellung der nun folgenden Teile des Gedichts, gegen die im Interesse

einer wirkungsvollern musikalischen Gruppierung nichts einzuwenden ist, läßt nun der Komponist in einem, „Aufschwung" betitelten Allegro strepitoso die Schilderung des kühn ins Leben tretenden Jünglings folgen. Der ganze Teil atmet ein ununterbrochenes Streben und Drängen nach oben, er ist ruhelose, stürmische Entwicklung, bis endlich mit dem ausgesprochenen F-dur (zwei Takte vor E) ein Ziel erreicht scheint, der Jüngling gefestigt dasteht:

und (mit G) ein ruhigeres Empfinden in ihm Platz greift. In zwei sich anschließenden Sätzchen zarterer Natur wird der Inhalt der Verse: „Da lebte mir der Baum, die Rose, mir sang der Quelle Silberfall . . ." und: „Wie einst mit flehendem Verlangen Pygmalion den Stein umschloß . . ." zu zeichnen versucht. In die dabei neu auftauchenden Motive, die leider nur in unaufhörlichen Sequenzen an unserm Ohr vorüberziehen, mischen sich gelegentliche Anklänge an die beiden oben angeführten Motive, zum Zeichen, daß wir es mit den Empfindungen des Jünglings zu tun haben, wie sie als Erinnerungen an die entschwundene „goldene Zeit" seines Lebens in seiner Seele auftauchen. In zunehmender Belebung und leidenschaftlicher Steigerung geht der Satz wieder in den drängenden Charakter des Allegro strepitoso über und führt zur Schilderung der bisherigen Ideale: der Liebe, des Glücks, des Ruhms, der Wahrheit. Das Motiv des gefestigten Jünglings (wenn wir es so nennen sollen) erscheint in allen möglichen Situationen (Tonarten) und Beleuchtungen, ohne irgendwie dauernden Halt zu gewinnen. Im Gegenteil: die Energie erlahmt, die Begeisterung erlischt, es beginnt die „Enttäuschung". So überschreibt Liszt das jetzt folgende Andante, in welchem neuerdings die anfänglichen Fragen an das Schicksal ertönen und schmerzliche Erinnerungen wachgerufen werden, bis endlich in der „Wunden heilenden" Kraft

der Freundschaft (kurzes Sätzchen in E-dur) und in der „den Sturm der Seele beschwörenden“ Macht der Beschäftigung die Trostgründe gefunden werden, die dem Menschen dauernd zur Seite bleiben und ihm „folgen bis zum finstern Haus“. Der „Beschäftigung“ hat Liszt einen besondern Teil, Allegro mosso, gewidmet, der mit dem also rhythmisch umgeformten Jünglingsmotiv:



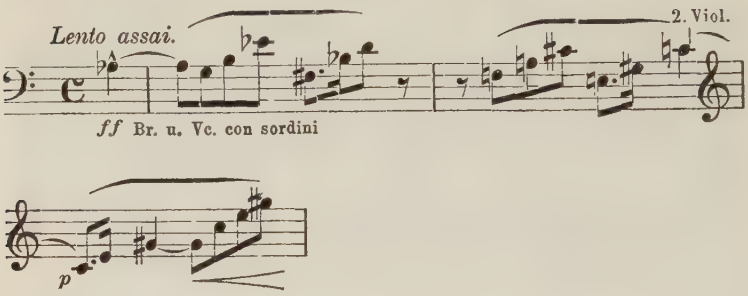
zwischen Streichinstrumenten und Holzbläsern ein „geschäftiges“ Treiben entfaltet, an dem sich an einer Stelle sogar die Posaune mit dem Motiv in der Vergrößerung beteiligt und der in allmählicher Steigerung und unter Hinzutritt der übrigen Instrumente in einen, „Apotheose“ überschriebenen, glänzenden Schlußsatz ausmündet. „Das Festhalten“, sagt Liszt in einer Anmerkung zu diesem Satz, „und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unsers Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schillersche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satze vorausgegangenen Motive als Schlußapotheose“. So ist das ganze zwar, wie man sieht, ohne Programm in seiner Bedeutung nicht zu erfassen, aber doch musikalisch zusammenhängender, als z. B. der „Hamlet“, und innerhalb seiner einzelnen Teile von absolut musikalischer Schönheit und Verständlichkeit.

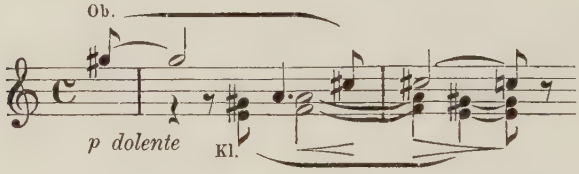
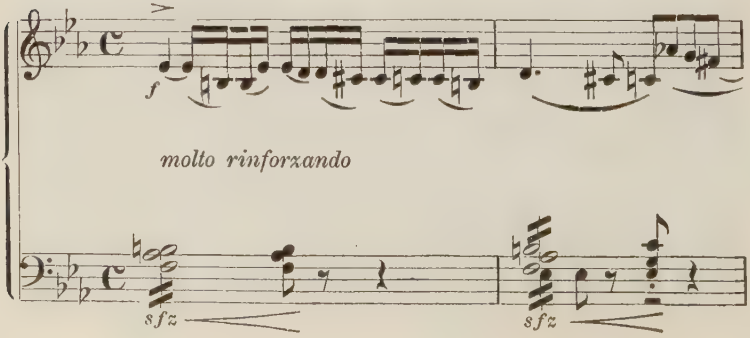
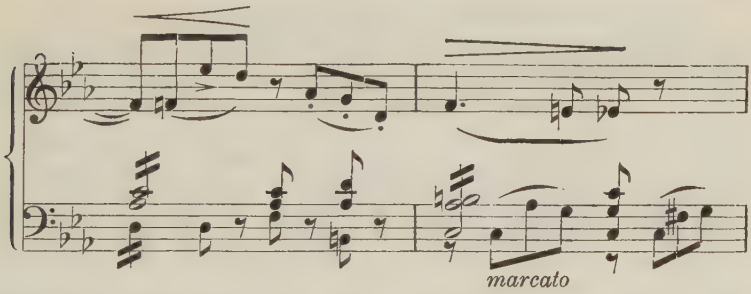
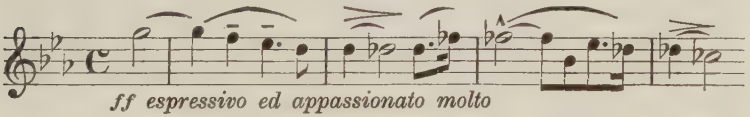
Seinen Höhepunkt und seine Krönung erreicht das Gebäude der schöpferischen Tätigkeit Liszts auf programmusikalischem Gebiete in den beiden groß angelegten „Sinfonien“, zu denen ihm zwei der größten Dichtungen der Weltliteratur die innere Anregung gaben, in der „Faust-“ und der „Dante-Sinfonie“.

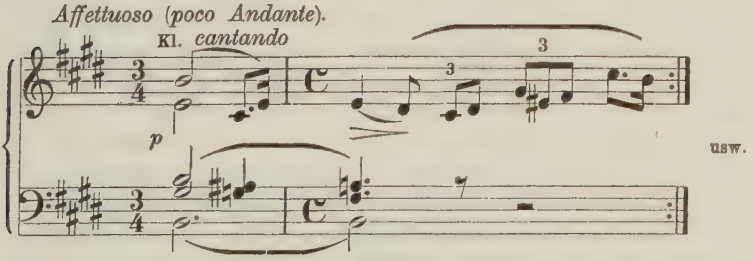
Die erstere, oder wie ihr genauer Titel lautet:

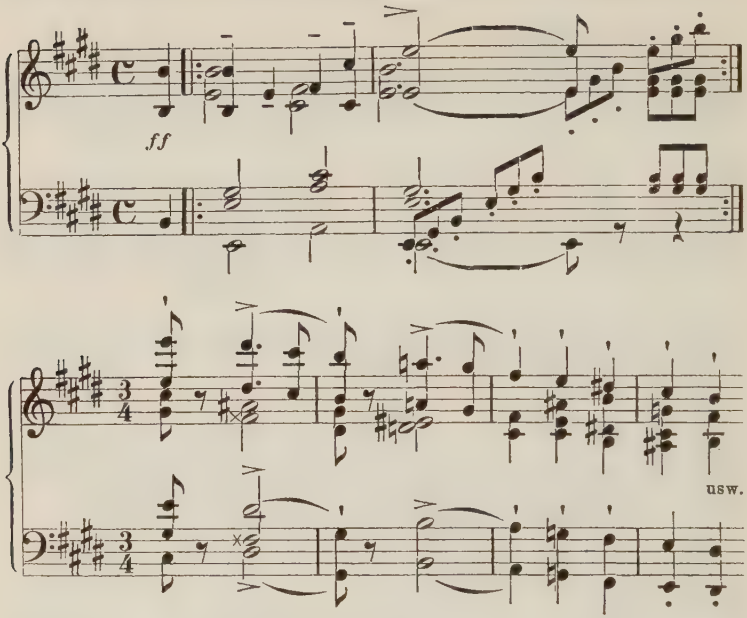
Eine Faust-Sinfonie, in drei Charakterbildern (nach Goethe). I. Faust II. Gretchen III. Mephistopheles und Schlußchor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, für großes Orchester und Männerchor

kann nur insofern als „Sinfonie“ angesprochen werden, als sie, im Gegensatz zu den „sinfonischen Dichtungen“, in die drei üblichen Hauptsätze der klassischen Form, einen schnellen, einen langsamen und wieder einen schnellen, zerfällt, während die einzelnen Sätze in sich einer mehr oder weniger freien Gestaltung folgen. Was dem Werke seinen, die sämtlichen sinfonischen Dichtungen überragenden Wert verleiht, ist der musikalisch-charakteristische Eigenwert seiner zahlreichen Hauptmotive und Themen, der, im Hinblick auf die Bedeutung der Hauptthemen in der klassischen Sinfonie, hier um so mehr ins Gewicht fällt, als der Komponist von der bei den Klassikern gewohnten thematischen und motivischen Kleinarbeit geflissentlich Abstand nimmt und seine Motive, nachdem sie einmal aufgestellt sind, mehr als Leitmotive und Zitate ihre Wirkung ausüben läßt. Während die klassischen Hauptmotive bei ihrem ersten Auftreten die in ihnen verborgene Ausdrucksfülle in der Regel noch nicht ahnen lassen, sondern erst durch die musikalisch-logische Arbeit der Durchführung zum Entschleiern ihres ganzen innern Reichtums gebracht werden, stehen die aus dem zugrunde gelegten Programm hervorgewachsenen Lisztschen Themen von vornherein in ihrer vollen Ausdrucksbedeutung vor uns und verfolgen im weitern Verlaufe des Satzaufbaus nur noch den Zweck, uns an jeder Stelle ihres Wiederauftritts diese ihre für immer feststehende Ausdrucksbedeutung ins Gedächtnis zurückzurufen und für das Verständnis der Stelle in Rechnung ziehen zu lassen. Dies gilt vornehmlich für den ersten Satz, den bedeutendsten und grundlegenden des ganzen Werks. Seine Themen sind dazu bestimmt, uns den Charakter Fausts in seinen wesentlichsten Einzelzügen musikalisch widerzuspiegeln. Wie sein Forschergeist sich vergebens müht, das Geheimnis des Welträtsels zu durchdringen („Wo faß' ich dich, unendliche Natur?“) und unbefriedigt vor den letzten Fragen der Menschheit Halt machen muß, das scheinen uns die chromatischen Fragen unaufgelöster übermäßiger Dreiklänge sagen zu sollen, mit denen das Werk eröffnet wird:



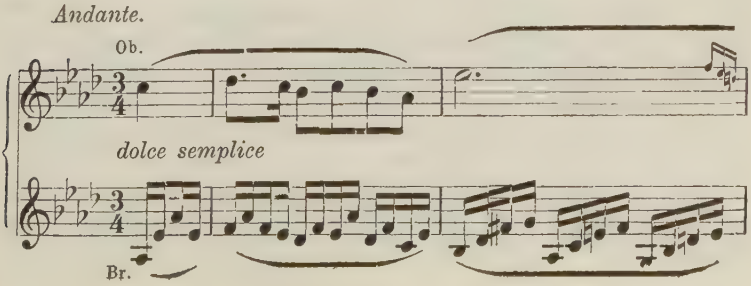
das bestätigt der sich unmittelbar anschließende ungestillte Seufzer der Oboe:

Doch er wäre nicht Faust, wenn er sich dadurch zu Boden schlagen ließe: sein Tatendurst erwacht aufs neue, um nun mit dem beginnenden Allegro appassionato assai für längere Dauer die Oberhand zu gewinnen:

nur vorübergehend getrübt durch Anklänge an den frühern Zustand des Schmerzes und Entsagens:

Als Gegensatz tritt diesem Thema des Tatendursts — einige minder wichtige mögen unerwähnt bleiben — das Motiv der Liebessehnsucht gegenüber, eigentlich nur eine Umbildung des oben angeführten Oboe-Motivs:

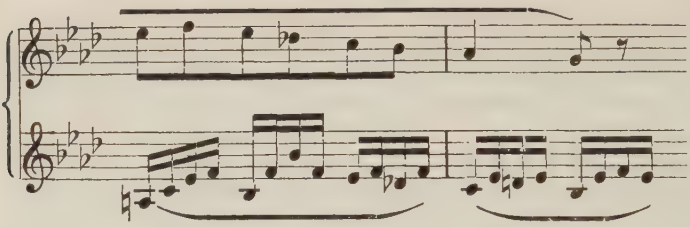


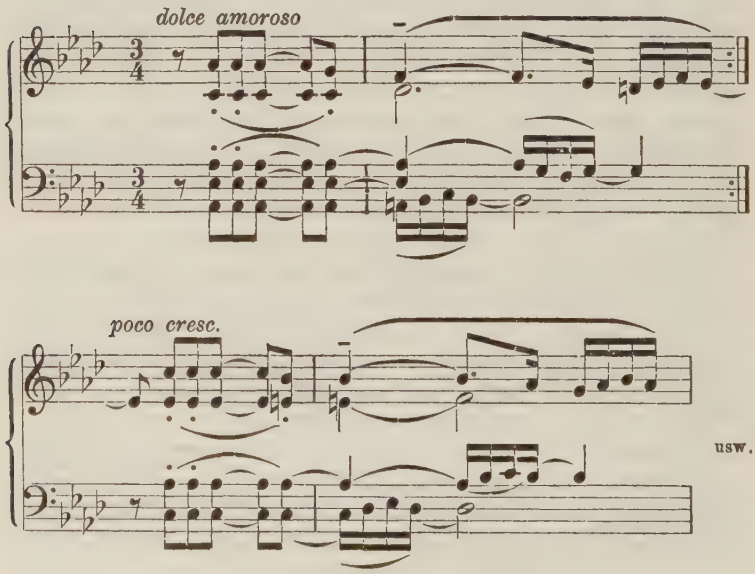
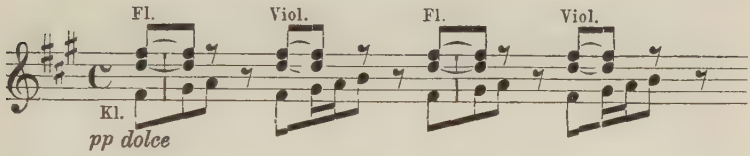
aber auch der hierdurch bewirkte Stimmungsumschwung ist nicht von bleibendem Bestand, der Tatendrang kehrt in gesteigertem Maße zurück, um mit unwiderstehlicher Gewalt in folgendem ‚Grandioso' hervorzubrechen:

Hiermit sind die Hauptthemen des Satzes aufgezählt, und niemand wird die Treffsicherheit verkennen, mit der der Tondichter in ihnen — vielleicht mit Ausnahme des dritten, das einen mehr konventionellen Charakter trägt — die verschiedenen Teilaufgaben, die er sich gestellt hatte, in charakteristischer Weise zu lösen verstanden hat. Wie verhält es sich nun aber mit der Lösung der Gesamtaufgabe? Gewährt der ganze Satz in Wirklichkeit ein in sich geschlossenes, in allen seinen Teilen mit Notwendigkeit zusammenhängendes Charakterbild der so verwickelten Faustnatur? Die Frage muß schon deshalb verneint werden, weil jene Geschlossenheit und jene Notwendigkeit des Zusammenhangs schon vom musikalischen Standpunkte dem Stücke abgesprochen werden müssen. Mit dem E-dur-Thema sind wir auf Seite 53 der Partitur angelangt. Alles was folgt — der ganze Satz umfaßt 136 Partiturseiten — besteht in abwechselnder, oft notengetreuer

Wiederkehr der angeführten Themen: wir sehen den Helden u. a. wieder in Grübeln und Zweifeln versunken und mit aller Energie dagegen ankämpfen, wir sehen ihn aufs neue von den Fesseln der Liebe umstrickt, denen sich zu entreißen er wiederum seine ganze Kraft aufzubieten hat. Aber alle diese zahlreichen Teile und Teilesteile sind nicht mit zwingender musikalischer Logik auseinander herausgearbeitet, sondern meist nur äußerlich nebeneinandergestellt, und wenn auch der Komponist einem bestimmten Gedankengang dabei gefolgt zu sein scheint, so drängt sich dieser nicht mit Notwendigkeit dem Bewußtsein des Hörers auf. Dieser wird lediglich des so vielfältigen Takt- und Tempowechsels inne und sieht sich immer wieder den so oft gehörten Themen gegenüber, deren jedesmaliges Erscheinen seinen augenblicklichen Erwartungen bald entspricht, bald sie gründlich enttäuschen mag. Es zeigen sich eben hier wieder die Grenzen des musikalischen Ausdrucksvermögens, das, so verständlich es sich auf dem ihm eigenen Gebiete erweist, außerstande ist, dem Faden eines außermusikalischen Gedankengangs mit zwingender Deutlichkeit zu folgen. Daß der ganze Satz mit dem Motiv des unbefriedigenden Sehnens leise verklingt, verleiht ihm, wie seiner innern Bedeutung nach, so auch äußerlich eine wohltuende Abrundung.

Der zweite Satz, dem eine weit einfachere Aufgabe zufiel, ist denn auch musikalisch als der gelungenste zu betrachten und, unter Voraussetzung der Leitmotive des ersten, von leicht sich ergebender Verständlichkeit. Das einfach-innige, vom Zauber holdester Weiblichkeit umflossene Gretchenthema:

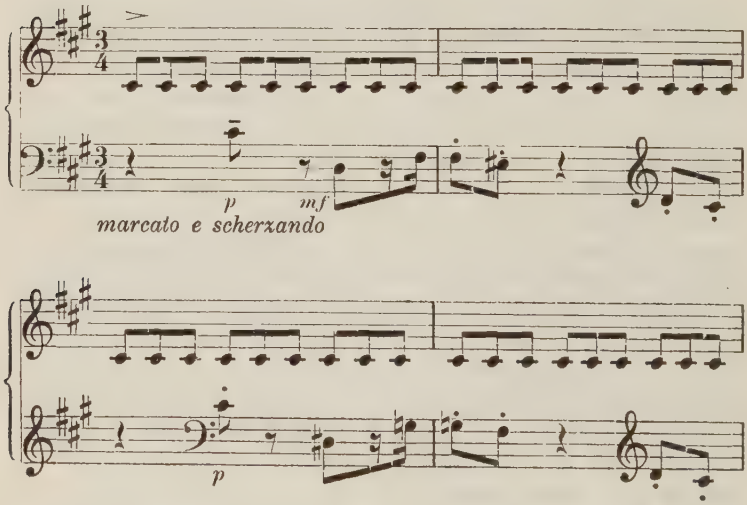


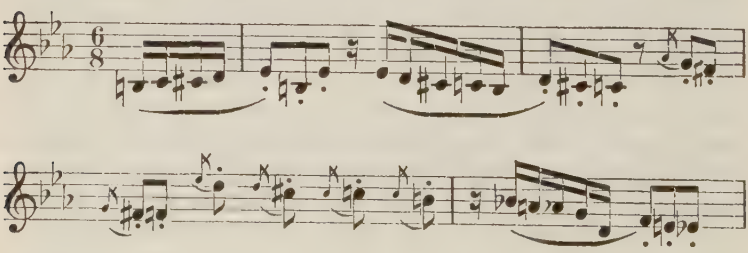


sowie auch das an innigem Glücksgefühl mit ihm wetteifernde zweite Thema:

gehören zu den glücklichsten Eingebungen des Meisters. Die dazwischen liegende, durch ein Rezitativ der Oboe eingeleitete kleine Episode:

ist freilich nur zu verstehen, wenn man sich im Geiste das Blumenorakel: „Er liebt mich, er liebt mich nicht" dazu gesprochen denkt. Wie dann (vom 3. Takt nach J an) die Sehnsuchts- und Liebesmotive des ersten Satzes hinzutreten — gewissermaßen das Erscheinen Fausts zum Ausdruck bringend — und in den Geigen und Violoncellen — con intimo sentimento — sich umwerbend in immer wärmerer Färbung mit dem pp H-dur den höchsten Grad innigen Liebesausdrucks erreichen, das ist in dieser Bedeutung für den Kenner jener Motive unmittelbar verständlich, aber auch im absoluten Sinne musikalischer Steigerung von höchster Schönheit. Wenn für das sich hieran in voller Breite anschließende Thema des Tatendursts im Hinblick auf den spätern Fortgang des Stückes eine ungezwungene Deutung nicht aufzufinden ist, — musikalisch bildet es geradezu einen Fremdkörper in dem Satz — so wirkt die nun folgende, einigermaßen modifizierte Wiederholung der beiden Gretchenmelodien um so wohltuender; musikalisch, insofern dadurch das Ganze zur wohlbekannten Liedform abgerundet wird, und vom Standpunkt des Programms, sofern die harmonisch und kontrapunktisch reichere Ausstattung der Hauptmelodie das bereicherte Seelenleben der sich ihrer Liebe bewußt gewordenen Jungfrau mit Glück zu symbolisieren scheint.

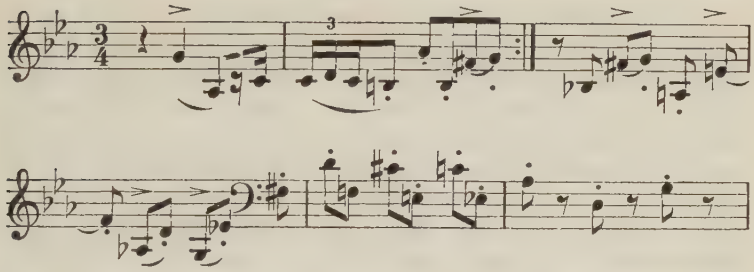
Der dritte Satz, Allegro vivace, ironico überschrieben, dürfte seiner Tendenz nach in der gesamten Literatur einzig dastehen. Den Charakter des Mephistopheles, des großen Verneiners, zum Vorwurf nehmend, sucht der Komponist die Themen der vorangegangenen Sätze zu ironisieren, zu karikieren, bis ins Fratzenhafte zu entstellen[1], was ihm denn auch unter gleichzeitiger be-

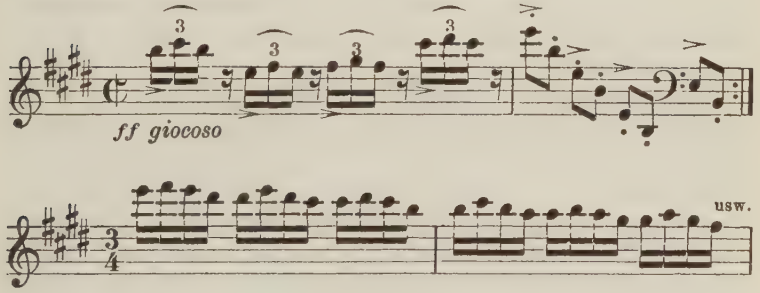
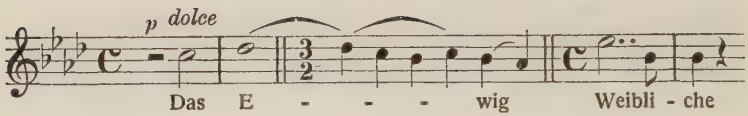
[1] Hierin war ihm Berlioz, dem übrigens die „Faustsinfonie" gewidmet ist, mit dem ins Gemeine verzerrten Zitat seiner idée fixe im Finale der „Phantastischen Sinfonie" vorangegangen.

wunderungswürdiger Handhabung des Orchesterapparats meisterlich gelungen ist. So taucht beispielsweise das wichtige, im Anfang des ersten Satzes zuerst von der Oboe intonierte Motiv in dieser zerfaserten Gestalt auf:

aus dem Thema des Tatendursts wird folgendes Zerrbild:



Das Liebesmotiv wird in dieser entstellten und zerstückelten Umformung:

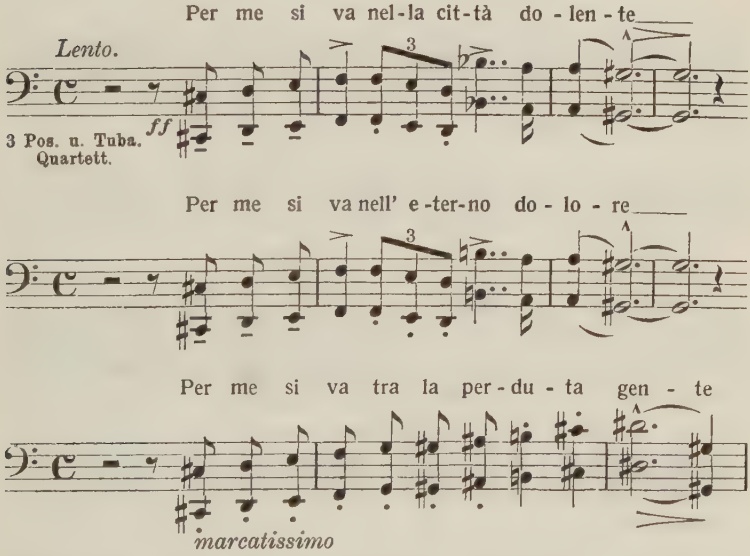


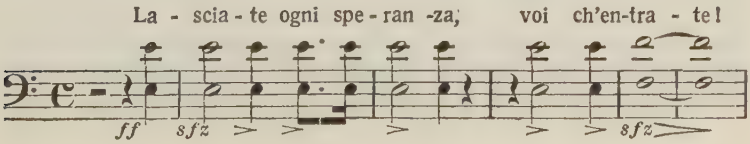
sogar zum Thema einer längern Fuge gemacht, und auch das Grandioso des ersten Satzes muß sich folgende Verkehrung ins Lächerliche gefallen lassen:

Einzig die Gretchenmelodie entgeht der zersetzenden Arbeit. Nachdem sie schon einmal mitten im Stück wie eine Vision am Hörer vorübergezogen ist, ohne eine Spur ihres Erscheinens zu hinterlassen, taucht sie kurz vor dem Schluß nochmals im Horn auf, um, unbehelligt von der grausamen Ironie des Mephistopheles, dessen Macht an ihr zu erlahmen scheint, in ein kurzes Andante mistico hineinzuführen, in dem nun ein mit der einstimmigen Rezitation der Schlußworte des Dramas: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ eingeführter Männerchor die ganze Sinfonie zu großartigem Abschluß bringt. Ein mit dem Chor wechselnder Solotenor ruft durch seine Weise:

nochmals die Erinnerung an die holde Mädchengestalt wach. Eine bestimmte Form des Satzes im ganzen aufzufinden würde vergebliches Bemühen sein. Es ist ein geniales Durcheinander, ohne erkennbaren Grund von einem Motiv zum andern überspringend, einzig von dem Bestreben geleitet, seinen zersetzenden Spott über den Inhalt des ersten Satzes auszugießen. Die Kenntnis der beiden ersten Sätze ist daher auch als Schlüssel zum Verständnis des dritten schlechterdings unerläßlich.

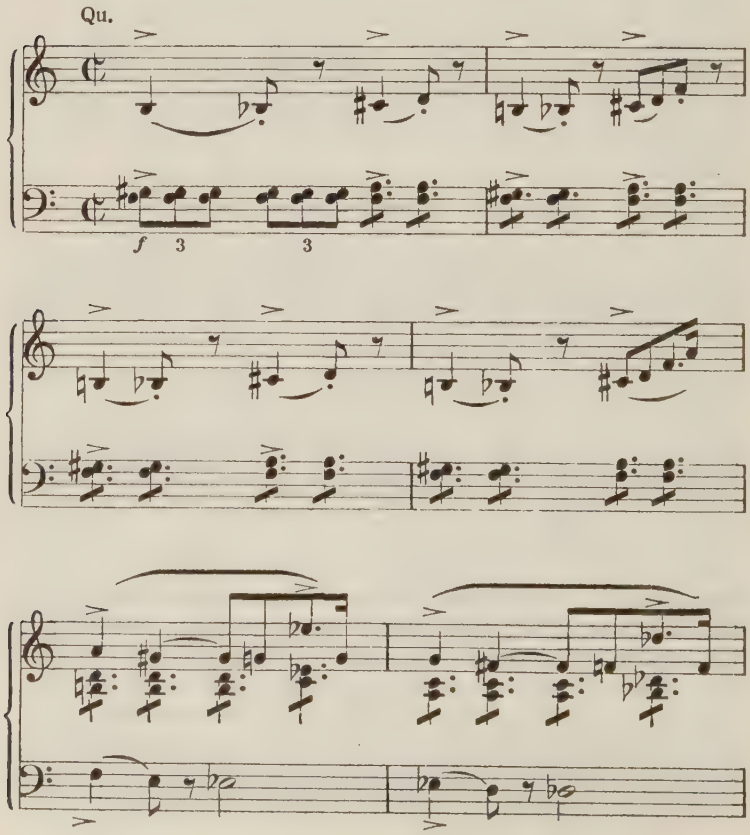
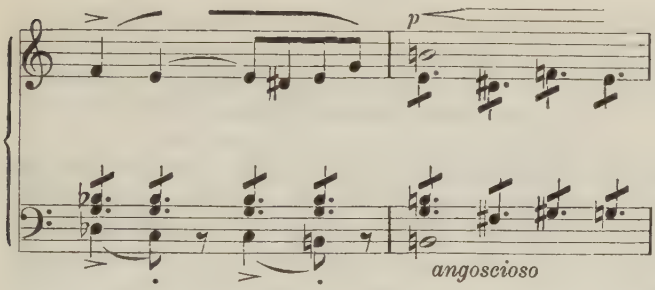
Wenn die „Faustsinfonie" in ihrem zweiten Satze, entfernter auch im ersten, noch Beziehungen zur klassischen sinfonischen Form erkennen läßt, so steht das zweite der beiden großen sinfonischen Werke Liszts:

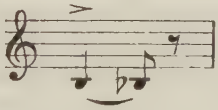
Eine Sinfonie zu Dantes Divina commedia,

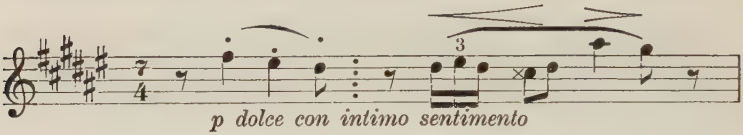
ganz und gar auf dem Boden programmusikalischen Tonschaffens. Handelte es sich hier doch nicht um die musikalische Widerspiegelung geschlossener, auf die Außenwelt reagierender menschlicher Charaktere, als vielmehr um die Schilderung gegensätzlicher Zustände, die in ihrer sich gleichbleibenden extremen Schrecklichkeit auf der einen und Seligkeit auf der andern Seite mehr die Kunst der Tonmalerei als die der logisch fortschreitenden musikalischen Entwicklung zu ihrer Darstellung erforderten. Allerdings ist der Komponist der breitern Schilderung der Seligkeit in einem besondern Teile aus dem Wege gegangen und hat in seiner zweisätzigen Sinfonie nur dem Inferno, der Hölle, und dem Purgatorio, dem Fegefeuer, eine gesonderte Darstellung eingeräumt, während er den dritten Teil der Danteschen Dichtung, das „Paradies", in engem Anschluß an das Fegefeuer durch einen unsichtbaren Chor in mystischer Weise mehr nur andeuten als schildern läßt. Kaum dürfte es ein Stück der musikalischen Gesamtliteratur geben, das mit der Geflissenheit und Ausschließlichkeit, wie der erste Satz der „Dante-Sinfonie", die elementare Macht der musikalischen

Kunst in den Dienst der tonmalerischen Charakteristik stellte. Brutale Posaunenstöße, durch Paukenwirbel und Tantamschläge unterbrochen, stehen an der Eingangspforte des Satzes, den Hörer sogleich mit schauderndem Vorgefühl der höllischen Qualen erfüllend. Sie sind zugleich ein musikalisch-rhythmisches Symbol der berühmten Inschrift, mit der bei Dante das Höllentor überschrieben ist und deren Worte der Komponist den Posaunenrufen beigeschrieben hat:

Unmittelbar hieran schließt sich unter gewaltigem Tremolo des Streichkörpers und mächtigen Posaunenstößen, von Hörnern und Trompeten hervorgestoßen, der erschütternde Zuruf:

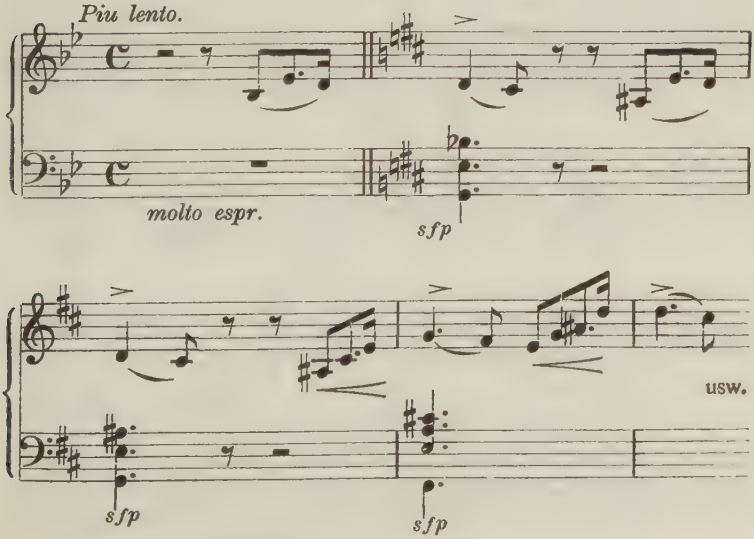
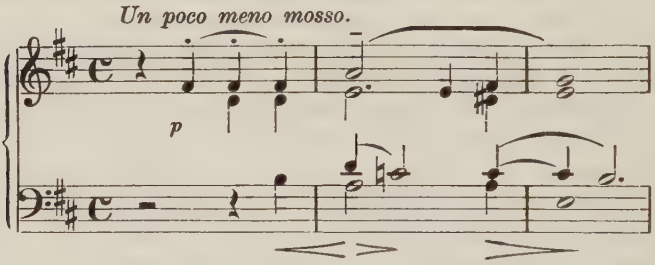


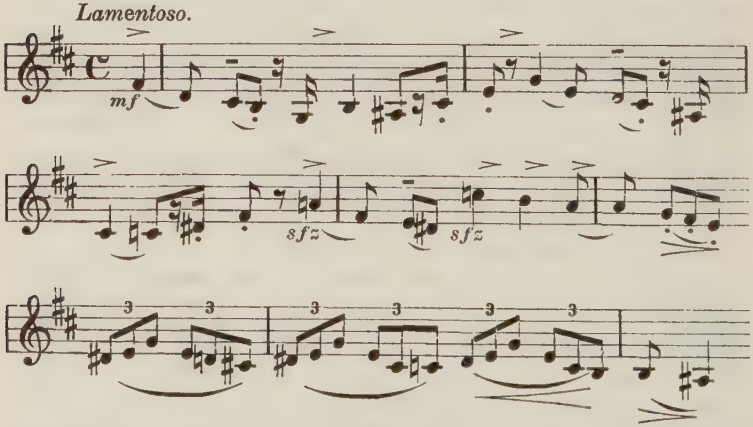
Und nun beginnt die Schilderung der infernalischen Schrecken in einer stürmischen Einleitung, die unter Anklingenlassen der spätern Hauptmotive bald in den Hauptsatz, ein längeres Allegro frenetico, hineinführt, das, nach kurzer Zeit zum Presto molto gesteigert, sich fast durchgehends in den extremen Stärkegraden des ff und fff bewegt. Obwohl von einem bestimmten Thema ausgehend, in welchem offenbar das Zittern, Ächzen und Stöhnen der Verdammten zum Ausdruck kommen soll:

läßt der Komponist im weitern Fortgang des Satzes doch nur das Motiv des Stöhnens



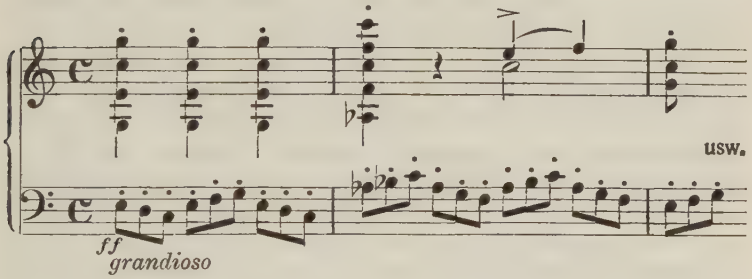
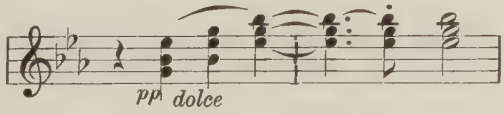
sowie einige andere, chromatisch oder diatonisch oder in gebrochenen Akkorden hinabstürmende, meist sequenzartig sich steigernde Motive zu Worte kommen und bemüht sich im übrigen, unter Umgehung einer thematischen Weiterentwicklung, offenbar nur, durch grelle Dissonanzen, heftige dynamische Effekte, unheimliche Klangkombinationen, gewaltsam dreinfahrende Rhythmen u. a. Gefühle des Grausens und Schauderns im Hörer zu erwecken. In der richtigen Erkenntnis jedoch, daß durch einen Gegensatz der beabsichtigte schauerliche Charakter des Satzes nur noch greller hervortreten werde, bricht ihn der Komponist plötzlich ab, nachdem er kurz vorher nochmals das ‚Lasciate ogni speranza' mit Donnerstimme hat erdröhnen lassen, um über sanfte Flöten- und Harfenklänge in ein zartes lyrisches Intermezzo überzuleiten. Sowohl die dieses Andante „amoroso" einführenden Worte: ‚Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria', die einer zu den Harfenklängen ertönenden Melodie des Englisch Horns überschrieben sind, als auch der ganze Charakter des Intermezzos selbst, in welchem Violinen und Violoncell über das Motiv:

süße Zwiesprache miteinander halten, deuten daraufhin, daß der Komponist hier das schon vom Dichter im 5. Gesange seiner „Hölle" besungene unglückselige Geschick der Francesca da Rimini und des Paolo Malatesta, die im Leben in strafbarer Liebe zueinander entbrannt und ihrer Liebe zum Opfer gefallen waren, im Auge gehabt hat. Auch diesem lieblichen Bilde tönt das ‚Lasciate ogni speranza', diesmal in der unheimlichen Klangfarbe des gestopften Horns, entgegen und nach einem langen, ff beginnenden und sich immer mehr abschwächenden Glissando der Harfe, welches das Liebespaar wie in einem Nebel vor unsern Augen verschwinden läßt, steigen aufs neue die höllischen Schrecken herauf und steigern sich in dem unter Aufbietung der gesamten orchestralen Kraft am Schlusse in der leeren Quinte d-a zum letzten Male erdröhnenden ‚Lasciate' zu nicht mehr zu überbietender, fast gewalttätiger Stärke.

Lag die Lösung der Aufgabe, die sich der Komponist im „Inferno" gestellt hatte, durchaus im Bereiche des Ausdrucksvermögens der Musik, namentlich soweit ihre elementare Seite in Betracht kommt, und hatte es für ihn nur der Mithülfe einiger Zeilen des Gedichtes bedurft, um der Auffassung des Hörers die genauern Richtlinien vorzuschreiben, so stand er im zweiten Teile seines Werks, dem „Purgatorio", einem wesentlich anders gearteten Problem gegenüber. Hier handelte es sich nicht um die Darstellung eines in seiner Art gleichmäßig andauernden Zustandes, noch auch, wie in andern seiner Schöpfungen, um die Schilderung bestimmter äußerer Vorgänge oder zueinander in Beziehung tretender menschlicher Charaktere. Für alles Derartige hatten sich, wie unsere Besprechung der Werke dargetan hat, unschwer musikalische Ausdrucksmittel finden lassen, die in irgendwelchen Beziehungen, sei es in ihrem melodischen Zuschnitt, sei es im Rhythmus oder in der Dissonanzbehandlung oder in ihrem dynamischen Charakter

oder endlich in ihrer Gesamthaltung Vergleichsmomente zu dem darzustellenden Vorwurf erkennen ließen. Anders hier. Die Läuterung der Seelen von den Schlacken der Sünde, wie wir sie uns im Fegefeuer sich vollziehend vorzustellen haben, ist ein moralischer Prozeß, dem sich weder durch rhythmische, noch durch dynamische oder sonstige Mittel musikalischen Ausdrucks beikommen läßt, der ganz außerhalb des musikalischen Darstellungsvermögens liegt. Das einzige, was die Musik leisten kann, ein allmähliches Fortschreiten vom Trüben, Gedrückten zum Hellen, Freien genügt hier nicht, da es das hier nicht wegzudenkende sittliche Moment notwendig außer Betracht lassen muß. Liszt hat sich denn auch damit nicht begnügt, sondern alles Ernstes versucht, jenen Prozeß auf individuelle Weise mit musikalischen Mitteln zu veranschaulichen. Ein kurzes, sofort sequenzartig wiederholtes Einleitungsandante schildert zunächst, in genauem Anschluß an die Darstellung, wie der aus der Nacht der Hölle Zurückkehrende das Licht des Tages wieder begrüßt. Anschließende Rezitative:

scheinen dem Verlangen der sündigen Seelen nach Erlösung Ausdruck geben zu sollen. Eine Anzahl abwechselnd wiederkehrender düsterer Motive, unter denen:

das hervortretendste ist, deuten, wie auch aus den Vortragsbezeichnungen mesto und lagrimoso hervorgeht, auf den bejammernswerten Zustand derer, die ihrer Erlösung noch nicht teilhaftig sind. Die nun folgende längere Fuge über das Thema:



bringt noch immer keinen endgültigen Stimmungsumschlag; es scheint vielmehr, als sollte gerade sie nach der Absicht des Komponisten dem eigentlichen Prozeß der Seelenläuterung als Sinnbild

dienen. Die unaufhaltsame Steigerung nach dem Schlub der Fuge zu weist auf das glückliche Gelingen der Läuterung hin, die endlich durch das sich anschließende, aber ins Sieghafte umgewandelte vorletzte Motiv:

außer Zweifel gesetzt wird. Doch dem Sieg fehlt noch die nachhaltige Kraft. Die Triumphstimmung flaut bald wieder ab und wieder tauchen jene verlangenden Rezitative, jene düstern Motive auf, durch den Klang gestopfter Hörner noch um einen Grad blasser gefärbt. Auch jetzt blüht ihnen die Erlösung, diesmal aber nicht in jenem sieghaften Gewande mit Posaunen und Trompeten einherschreitend, sondern in „sanftem Säuseln" sich nähernd. In den weichen Klangfarben der beiden Harfen und dreier Flöten steigt, umrahmt von Triolen gedämpfter Violinen, das zarte Leitmotiv:

herauf, den reinen Äther sündloser Regionen symbolisierend, in die die von der Sünde befreiten Seelen einzugehen bestimmt sind. Bald ertönen Stimmen eines unsichtbaren Frauenchors, das Magnificat intonierend, und mit dessen teils zarten, ätherischen, teils machtvoll anschwellenden Klängen, immer auf dem Grunde des angeführten Leitmotivs, erreicht das Stück im duftigsten Pianissimo — nach einer zweiten, vom Komponisten gegebenen Lesart

im glänzendsten Fortissimo — sein Ende. In dieser Weise programmatisch zurechtgelegt, möchte der Satz wohl verständlich erscheinen, aber das ganze Verfahren ist doch nur ein nachträglicher Verstandesprozeß, dessen sich der unbefangene Hörer in keiner Weise bewußt wird. Was beim einfachen Anhören allein als charakteristisch ins Bewußtsein tritt, ist nächst der aus den Schrecken des Inferno befreienden Einleitung der paradiesische Schlußteil, während das dem Titel entsprechende eigentliche Hauptstück des Ganzen infolge seiner musikalischen Zerstückelung und Zusammenhangslosigkeit einer zusammenfassenden Auffassung widerstrebt und es schon eines großen Maßes guten Willens und entgegenkommenden Glaubens bedarf, um sich auch nur auf dem Verstandeswege von den zwar erkennbaren, aber nicht überzeugenden Intentionen des Tondichters durchdringen zu lassen. Übrigens war es die ursprüngliche Absicht Liszts, die Ausführung der Dante-Sinfonie mit einer gleichzeitigen Vorführung gewaltiger Gemälde, für deren Schöpfung der Maler Bonaventura Genelli ins Auge gefaßt war, in Verbindung zu bringen. Der unverkennbare illustrative Charakter des Werkes, durch den es sich namentlich von der „Faustsinfonie" merklich unterscheidet, dürfte hierin seine Begründung finden, wie auch der lockere formelle Zusammenhang seiner einzelnen Teile dadurch einigermaßen verständlich wird[1].

Wir sind hiermit am Ende unserer Betrachtungen über die programmusikalischen Werke Liszts angelangt. Wenn der Komponist in ihnen den Beweis erbracht hat, daß es sehr wohl möglich ist, ein musikalisch inhaltvolles und verständliches Musikstück zu schaffen, ohne sich dabei einer der historisch beglaubigten

[1] Von einem ähnlichen Versuche, die bildende Kunst mit der Musik zu gemeinsamer Wirkung zu vereinigen, hören wir durch einen Aufsatz Otto Jahns in der Allg. Mus. Zeitung 1863, S. 293ff. Hier handelt es sich um das von dem Künstlerverein „Malkasten" in Düsseldorf tatsächlich ins Werk gesetzte Experiment, die Pastoralsinfonie Beethovens unter gleichzeitiger Vorführung von passenden „lebenden" Bildern und Wandeldekorationen zur Aufführung zu bringen. Die ästhetische Ungeheuerlichkeit dieses Versuchs (man denke nur an die dabei ganz sinnlos werdenden Reprisenteile der einzelnen Sätze) hat schon durch Jahn in dem genannten Aufsatz die gebührende Abfertigung gefunden.

Formen anzuschließen, die formelle Führung des Stückes vielmehr den durch ein außermusikalisches Programm vorgezeichneten Richtlinien anbequemend, so hat er — unwillkürlich — zugleich damit gezeigt, daß der rein musikalische Kunstwert und die ästhetische Existenzberechtigung eines solchen Stückes zu dem Grade seiner Abhängigkeit vom Programm im umgekehrten Verhältnis steht. Je mehr der Hörer gezwungen ist, den Gedanken- und Gefühlsinhalt des Programms sich beständig vor Augen zu halten, um die formelle Gestaltung des Werkes zu verstehen und sich dadurch von seinem ästhetischen Wert durchdringen zu lassen, desto mehr hat sich das Stück über die natürlichen Gesetze musikalischer Formbildung, deren Befolgung doch von jedem instrumentalen Kunstwerke gefordert werden muß, hinweggesetzt und sich damit auf einen Standpunkt gestellt, an den die musikalische Wertmessung überhaupt nicht hinanreicht; je entbehrlicher dagegen das Programm erscheint, je mehr es einer rein musikalisch verständlichen Formbildung assimiliert werden konnte, desto mehr mußte das Zustandekommen eines musikalischen Kunstwerks von selbständigem Werte begünstigt werden. Es war unsere Absicht, mit unsern Bemerkungen über die einzelnen sinfonischen Dichtungen Liszts einen Maßstab zu ihrer Wertbestimmung nach diesem Gesichtspunkt an die Hand zugeben. —

*

Die mit H. Berlioz einsetzende und von F. Liszt in zielbewußter Weise endgültig ausgebaute moderne Programmusik hatte, wie wir sahen, ihre Wurzeln in der sogenannten romantischen Richtung der Musik. Der Zusammenhang läßt sich vielleicht in folgender Weise noch näher veranschaulichen. Unter den Händen der Romantiker, als deren Richtungsführer auf dem Gebiete der Instrumentalmusik Robert Schumann (1810—1856) zu betrachten ist, begann die Musik sich mehr und mehr zu subjektivieren, d. h. sich den bis dahin in Geltung gewesenen Gesetzen ihrer Gestaltung mehr und mehr zu entziehen und sich in den Dienst einer frei schaltenden Phantasie zu stellen, eine Richtung, zu der die Keime

schon von Beethoven in seiner spätern Periode, namentlich in seinen letzten Quartetten, gelegt worden waren, Kein Komponist ist nun zwar in der Lage, seine Subjektivität d. h. den Inbegriff seiner bleibenden oder vorübergehenden geistigen, seelischen oder gemütlichen Verfassung als mitwirkenden Faktor beim künstlerischen Schaffen ganz ausschalten zu können, aber es macht doch einen Unterschied, ob er lediglich auf dem Grunde seiner allgemeinen Individualität, der er eben nicht entrinnen kann, im übrigen aber nur den logischen und stilistischen Forderungen seines sich entwickelnden Werkes folgend beim Schaffen verfährt oder aber, nicht zufrieden mit der schlichten musikalisch-logischen Entwicklung seiner Themen, jeden Zug seines Empfindens, jede besondere oder vorübergehende Richtung seines Geschmacks, jede von dem Naturgemäßen vielleicht sogar abweichende Augenblicksneigung durch entsprechend geartete, entweder an und für sich anormale oder doch wenigstens durch die Schlichtheit der musikalischen Entwicklung nicht notwendig geforderte Kunstmittel in seinem Werke widerzuspiegeln sucht. Dieses Bemühen ist es aber gerade, was der romantischen Musik ihren Charakter verleiht. Indem nun R. Schumann ganz richtig fühlte, daß eine so geartete Musik der Auffassung des Hörers besondere Schwierigkeiten bereiten mußte, Schwierigkeiten, die ihm von der klassischen Musik her unbekannt waren, suchte er der Auffassung dadurch zu Hülfe zu kommen, daß er seine Stücke mit kurzen charakteristischen, später auch ohne innern Grund bei ihm zur Gewohnheit gewordenen Überschriften versah, die, wie schon früher gesagt wurde, nicht dazu bestimmt waren, den Inhalt der Stücke in Worten zu fixieren, sondern aus denen, wie aus einer poetischen Analogie, dem Spieler nur eine Stütze und ein Maßstab für den sinngemäßen Vortrag erwachsen sollte[1]. Durch derartige Überschriften, die in

[1] In einem Briefe an Ignaz Moscheles vom 22. Sept. 1837 schreibt Schumann bez. seines „Karnevals“: „Die Überschriften setzte ich später darüber. Ist denn die Musik nicht immer an sich genug und sprechend?“ Und über die „Kinderszenen“ schreibt er am 5. Sept. 1839 an Heinrich Dorn: „Die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“

einem ganz andern Verhältnis zu ihrer Musik stehen, als etwa die der französischen Tanzstücke des 17. Jahrhunderts und selbst noch die Betitelungen der Klavierstücke Couperins und Rameaus, mußte nun aber die Aufmerksamkeit zum ersten Male nachdrücklich auf den Zusammenhang hingelenkt werden, der zwischen einem poetischen Vorwurf und einem Musikstücke von jener subjektiv freien Gestaltung tatsächlich bestehen konnte. Und da lag ja der Gedanke gar nicht so fern, die Sache einmal am andern Ende anzufassen und zu einem gegebenen poetischen Vorwurf eine musikalische Analogie zu konstruieren zu suchen. Diesen Gedanken in die Wirklichkeit umzusetzen war, wie wir gesehen haben, die Tat H. Berlioz' und, in noch konsequenterer Weise, F. Liszts, während Schumann selbst sich dazu nicht berufen fühlte. „Geflissentlich betont Schumann in den Titeln seiner Werke vielfach die Beziehung zu bestimmten poetischen Vorwürfen, ohne indes in irgendwie damit den Boden rein musikalischer Gestaltung zu verlassen und auf das Gebiet der von Berlioz inaugurierten Programmusik überzutreten. Die durch und durch lyrische, d. h. letzten Endes doch spezifisch musikalische Natur Schumanns behält trotz aller Absichtlichkeiten schließlich die Oberhand und seine musikalischen Umdichtungen Jean Paulscher und E. T. A. Hoffmannscher Ideen sind daher nicht Einkleidungen in ein musikalisches Gewand, sondern musikalische Neuschöpfungen“[1].

Denselben Standpunkt des Festhaltens an dem „Boden rein musikalischer Gestaltung“ vertritt Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847), der in seinen Ouvertüren zum „Sommernachtstraum“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“, zu den „Hebriden“ und zu dem „Märchen von der schönen Melusine“ die Poesie der Romantik mit klassischer Formvollendung in glücklicher Weise zu verschmelzen wußte und dadurch einer ganz neuen Kunstgattung, der „romantischen Konzertouvertüre“, das Leben gab. Zeigte sich doch auch gerade die Ouvertüre als ein zur Aufnahme eines poetischen Vorwurfs besonders geeigneter Boden. Ursprünglich nur aus zwei kontrastierenden Teilen bestehend,

[1] H. Riemann; Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 277.

von denen der erste am Schlusse verkürzt wiederkehrte, hatte sie sich später der Sonatenform, als der durch ihre beiden gegensätzlichen Themen zur Darstellung eines dramatischen Konflikts geeignetsten, anbequemt, dabei aber von vornherein mancherlei Freiheiten in Anspruch genommen, so das fast zur Regel gewordene Einleitungsadagio, den Wegfall der Wiederholung des ersten Teils, die oft sehr freie Behandlung des Repetitionsteils, den öftern Verzicht auf einen selbständigen Schluß. Alle diese Freiheiten, sowie der lockerere formelle Aufbau der Ouvertüre überhaupt leiteten ihre Berechtigung aus ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten (gesprochenen oder gesungenen) Drama her, auf dessen Eigenart der Hörer eben durch die Ouvertüre vorbereitet werden sollte. Als man dann dazu überging, die Ouvertüre auch außerhalb ihrer ursprünglichen Bestimmung als selbständiges Konzertstück zu verwenden — wie es schon Beethoven in seinen Ouvertüren „Zur Namensfeier" und „Zur Weihe des Hauses" getan hatte — mußte jene freiere formelle Haltung, die ihr als Opernouvertüre hatte zugebilligt werden müssen, den Gedanken nahelegen, sie auch einmal zum Spiegelbild eines nicht dramatischen, aber doch allgemein poetischen und der musikalischen Behandlung zugänglichen Vorwurfs zu gestalten. Die unnachahmliche Art, mit der Mendelssohn diesen Gedanken verwirklichte, stempelte die dadurch hervorgerufene neue Art der Ouvertüre zu einer in der Folgezeit bis auf den heutigen Tag mit besonderer Vorliebe gepflegten Kompositionsgattung. Von den hierin noch unter dem unmittelbaren Einfluß Mendelssohns stehenden Komponisten seien nur der Engländer William Sterndale Bennett (1816—1875) und der Däne Niels W. Gade (1817—1890) genannt, von denen der erstere in seinen Konzertouvertüren „Najade", „Waldnymphe", „Parisina", „Paradies und Peri" ganz in den Bahnen seines Meisters wandelte, während Gade schon in seinem, von Mendelssohn wohl noch nicht beeinflußten Opus 1, der Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian", eine bemerkenswerte nationale Eigenart bekundete, die ihn auch in seinen spätern Arbeiten dieser Art, den Ouvertüren „Im Hochland", „Hamlet" und „Michel Angelo", nicht verließ. Auch Richard Wagner (1813—1883) mit seiner „Faust-

Ouvertüre“ und Robert Volkmann (1815—1883) mit seiner Ouvertüre zu „Richard III.“ sind in diesem Zusammenhange zu nennen. Im übrigen kam die romantische Richtung Volkmanns mehr auf dem von ihm mit besonderm Fleiße angebauten Felde der Klaviermusik zum Ausdruck. Hier sehen wir ihn auf Schumannschen Pfaden wandeln, und er sowohl wie der ihm gleichaltrige Stephen Heller (1814—1888) und die beiden jüngern Meister Theodor Kirchner (1823—1903) und Adolf Jensen (1837—1879) sind als die ersten unter denen zu nennen, die sich des von Schumann in seiner Eigenart erst geschaffenen lyrischen Klavierstücks mit besonderer, fast einseitiger Vorliebe annahmen, wobei sie freilich, mit Ausnahme Kirchners, an Tiefe und Prägnanz des Ausdrucks ihren Meister nicht erreichten. Die „kleinen Klavierstücke“ mit poetischer Tendenz sind seitdem wie Pilze aus der Erde geschossen, und es wäre ebenso aussichts- wie zwecklos, auch nur auf die hervorstechendsten dieser Erscheinungen des nähern eingehen zu wollen.

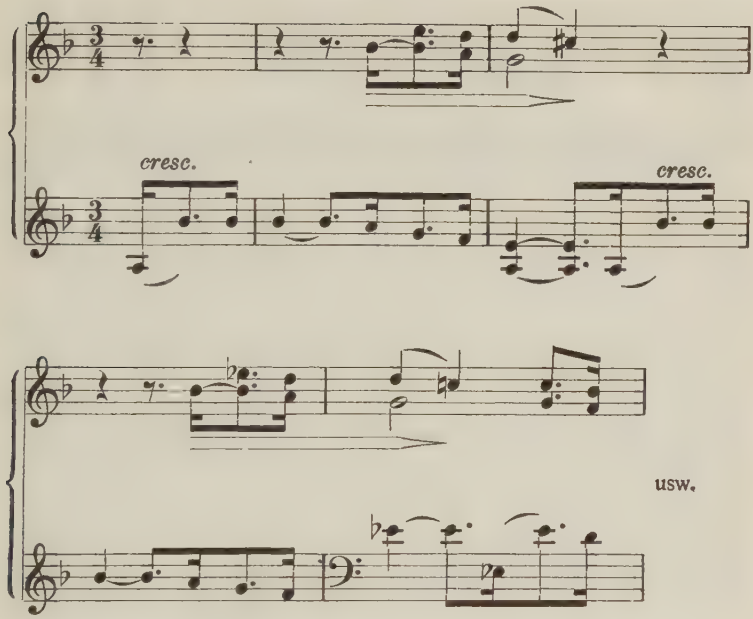
Neben dieser nicht zwar eigentlich programmatischen, aber doch einen besondern poetischen Gehalt anstrebenden Literatur, die, von Schumann in die Wege geleitet, nach und nach zu einem immer mächtigern Strome anschwoll, treten uns auf dem Gebiete der Klaviermusik nach wie vor auch wieder Stücke entgegen, in denen die Verfasser reale Vorgänge des Lebens zu hörbarer Darstellung zu bringen suchen. Besonders waren es die Schilderungen von Schlachten, die ihre Anziehungskraft auf die Komponisten auch der Zeit Mendelsohns und Schumanns noch nicht verloren zu haben schienen. Da haben wir eine ‚Bataille de Belle-Alliance‘ des mehr durch seine exzentrische Lebensweise als durch sein Talent bekannt gewordenen F. A. Kanne in Wien (gest. 1833), eine „Schlacht bei Waterloo“ des Deutsch-Holländers J. W. Wilms (gest. 1847), eine „Schlacht bei Leipzig“ des in Trier geborenen Wiener Kapellmeisters J. Riotte (gest. 1856). Einer ähnlichen Beliebtheit erfreuten sich die Darstellungen von Sturm und Gewitter. So schrieb Fr. Kalkbrenner (gest. 1849) eine „Grande marche, interrompue par un orage“ für Klavierquintett, Alexander Klengel (gest. 1852) eine „Promenade sur mer, interrompue

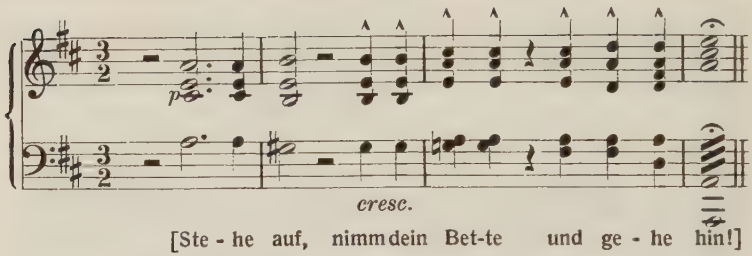
par une tempête", Jak. Schmitt (gest. 1853) ein „Gewitter im Alpengebirge" und eine „Sérénade interrompue par l'orage". Auch die Jagdschilderungen waren noch an der Tagesordnung, wie je eine „Fuchsjagd" Kalkbrenners und Jak. Schmitts beweisen. Alle diese Stücke sind ohne tiefern Kunstwert und gehören in die Gattung leichterer Unterhaltungsmusik. Sie sind, zum Teil bis auf die Namen ihrer Verfasser, schon längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen. Kaum einen höheren Standpunkt bezeichnen, obwohl in ihren programmatischen Vorwürfen auf das geistige Gebiet hinübergespielt, die Phantasie Schmitts „Douleur et Triomphe" und Kalkbrenners: „Essai sur différens caractères" sowie „le Fou, scène dramatique". Dem letztgenannten Stück ist ein wirkliches Programm mit kurzen Worten vorgedruckt: „Un jeune Pianiste, trompé dans ses premières affections, devient fou. Il exprime sur son Piano les diverses sensations, qu'il éprouve." Man erwarte aber nicht auch nur den Versuch einer Darstellung des psychologischen Prozesses, dem der bedauernswerte junge Mann zum Opfer gefallen ist: das Ganze gibt sich als ein buntes, mit den wohlfeilsten Passagen verbrämtes Gemisch süßlicher Melodien und heftig dazwischenfahrender Oktavengänge und schließt, nach mehrmaligem Wechsel dieser Gegensätze, im Stile eines rauschenden italienischen Opernfinales. Eine entschieden höhere Bewertung beansprucht die Phantasie „Résignation" (nach Schillers gleichnamigem Gedicht) von Ferdinand Ries (1784—1838), dem bekannten Landsmann und Schüler Beethovens. Der höhere Wert kann aber nur den Einzelheiten der Musik an sich, die sich im Stile des frühern oder mittlern Beethoven bewegt, zugesprochen werden, während das Werk als Ganzes und als musikalische Illustration zu Schillers tiefsinnigem Gedicht gänzlich verfehlt erscheint. Widerstrebte dieses schon wegen seiner Gedankenfülle und seines Mangels an lyrischem Gehalt der musikalischen Behandlung, so konnte, auch abgesehen hiervon, das von Ries eingeschlagene Verfahren unmöglich zu einem erquicklichen Ergebnis führen. Der Komponist hat es nämlich unternommen, jede einzelne Zeile des Gedichts oder, genauer gesagt, jeden einzelnen der aufeinanderfolgenden Gedanken durch

eine größere oder kleinere Zahl von Takten (die er mit Bezug auf den jedesmal beigedruckten Text sogar sichtbar abgegrenzt hat) zu charakterisieren und so den Hörer an der Hand seiner musikalischen Erläuterungen durch das ganze Gedicht hindurchzugeleiten. So werden beispielsweise die ersten 5 Zeilen durch 9 Takte illustriert, die nächsten 8 sind der 6. und 7. Zeile gewidmet, darauf folgen 7 Takte zur Illustrierung der 8.—10. Zeile usw. usw. Da hierbei Tempo, Tonart und Taktart häufigem Wechsel unterworfen werden mußten, von einer thematischen oder auch nur motivischen Einheit keine Rede ist (nur gegen den Schluß kehren die vier ersten Takte einmal wieder), so konnte aus diesem Verfahren nur ein äußerlich zusammengeflicktes Machwerk hervorgehen, das weder (aus den angeführten Gründen) dem Gedichte gerecht wird, noch auch als Ganzes einen selbständigen musikalischen Wert behaupten kann. In andern Stücken, wie „L'infortuné" und „Le Songe" suchte der Komponist seine hier allgemeiner gehaltenen Programme auf dem Wege der Sonatenform Gestalt gewinnen zu lassen.

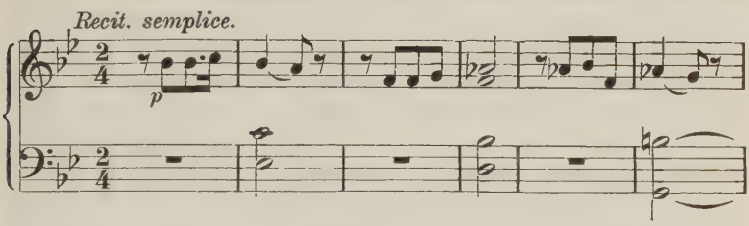
Eine besonders umfangreiche Tätigkeit auf dem Gebiete der Klaviermusik mit programmatischer Tendenz entwickelte der große Balladenmeister Karl Löwe (1796—1869), und es scheint, daß ihm seine andauernde Beschäftigung mit der Balladenkomposition, bei der er die malerische Kraft der Musik und die Leistungsfähigkeit des Klaviers nach allen Richtungen hatte erproben können, den Gedanken nahe gelegt hat, seine dadurch erlangte darstellerische Kunst nun auch auf rein instrumentalem Wege zur Geltung zu bringen. Mit seinem ersten Wurfe in dieser Beziehung, der Tondichtung ‚Mazeppa' (nach dem Gedicht von Byron), gab er zugleich sein Bestes. Erweist sich das Stück freilich nicht von der zwingenden Genialität der gleichnamigen (vor der sinfonischen Dichtung entstandenen) Konzertetüde Liszts, so ist es dem Komponisten doch gelungen, ganz in der Weise der Klavierpartien seiner Balladen, ein äußerst charakteristisches, vielseitig abwechselndes Tonbild zu schaffen, in dem sogar gewissen Einzelzügen des vorgedruckten Programms mit ebenso einfachen wie treffenden Mitteln Rechnung getragen wird. Ein größeres, zyklisch angelegtes Programmstück tritt uns in seiner Sonate: „Der Frühling"

entgegen. Der erste Satz trägt den Titel: „Der erwachende Morgen“ und bringt nach einer programmatischen, durch zahlreiche (Vogel-) Trillerchen charakterisierten Einleitung, der die Uhlandschen Verse: „Noch ahnt man kaum der Sonne Licht“ usw. als Erklärung beigegeben sind, ein, „Morgenfeier“ überschriebenes, freundlich-heiteres Allegro in Sonatenform. Hieran schließt sich als zweiter Satz ein, „Naturleben“ betiteltes, Allegretto von ähnlichem, aber etwas spezialisierterm Charakter. Das darauffolgende Scherzo, „Gang zu ländlichen Gruppen“, ist der Schauplatz ausgelassener Tanzesfreuden (wobei die Tanzweisen der Dörfler und der Städter fein säuberlich auseinandergehalten werden), während das Finale, „Tagesneigen“, kaum irgendwelche Beziehungen zu seinem Programm erkennen läßt und auch musikalisch als schwächster Satz erscheint. Noch umfangreicher, wenn auch vom eigentlichen Sonatencharakter sich mehr entfernend, ist die „Zigeunersonate“. Sie zerfällt in fünf Sätze: 1. Waldszene; 2. Indisches Märchen; 3. Zigeunertanz; 4. Abendkultus; 5. Aufbruch am Morgen, von denen besonders der Zigeunertanz einen reich gegliederten, offenbar szenisch gedachten Verlauf nimmt — die einzelnen zwischen die Liniensysteme eingetragenen programmatischen Hinweise lauten: Aufruf; Corps de Ballet; Männertanz mit Feuerbränden; die Frauen umtanzen den Waldkranz; Eiertanz der Kinder. Das Ganze mündet nach Art der Ballettmusiken in ein rauschendes Schluß-Prestissimo aus. Während die beiden Sonaten, vielleicht die Einleitung zum „Frühling“ ausgenommen, des Programms allenfalls entraten könnten, stellt sich der Komponist in seinen „Biblischen Bildern“ wieder auf ausgesprochen programmatischen Boden und entwirft uns darin moderne Gegenbilder der Biblischen Sonaten Joh. Kuhnaus. Aber auch bei ihm sind, wie bei Kuhnau, „die Worte allerdings nötig, wenn es der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer gehen soll, wie denen Stummen, deren Sprache von den wenigsten verstanden wird“. Den Inhalt des ersten der drei Stücke bildet die „wunderbare Heilung des Kranken durch Jesus am Teiche Bethesda“, wie sie Evang. Johannis, Kap. V, V. 2—9 erzählt wird. Ein einleitendes Grave schildert in zum Teil recht sprechenden Interjektionen, wie:

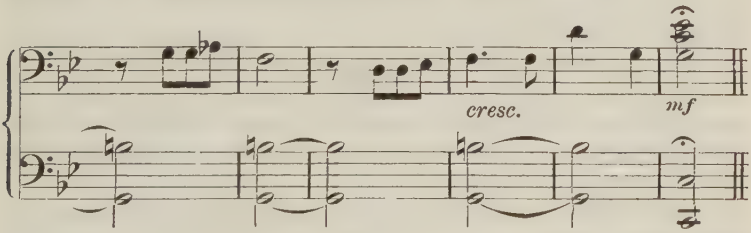


das schmerzhafte Gebresten des Kranken. Nach einer Fermate auf dem Dominantdreiklang geht die Musik in eine leise, nach und nach anschwellende kräuselnde Bewegung über — der Engel ist vom Himmel herabgestiegen und hat das Gewässer des Teiches in Bewegung versetzt. In das Wellenspiel mischt sich der Klagegesang des Kranken, der niemand hat, der ihn von der Stelle bewege, um ihm die verheißene Heilkraft des Wassers zuteil werden zu lassen. Da ertönen leise, feierliche Akkorde: „Willst du gesund werden", fragt der Herr. Als Antwort bricht der Kranke aufs neue in die Klage darüber aus, daß er niemand habe, der ihn als ersten in die Flut trage. Wieder die feierlichen, jetzt nachdrücklicher ertönenden und in einer Fermate ff gipfelnden Akkorde, die offenbar, wie schon vorher, auf die, vom Komponisten nicht hinzugefügten, Worte des Herrn zu deuten sind:

Und nun folgt ein kurzes, motivisch aus dem Klagegesang gewonnenes, immer jubelnder sich zuspitzendes Dur-Sätzchen mit der Überschrift: Più vivace, sentenda nuova sforza: Das Wunder der Heilung ist geschehen, der Schmerz hat sich in Freude gewandelt. — Das zweite Bild soll den Gang der Jünger nach Emmaus schildern oder vielmehr nur, nach der genauen Angabe des Komponisten, den Inhalt der Verse 28 und 29 des 24. Kapitels des Lukas-Evangeliums, d. h. die Bitte der mit Jesus am Orte Emmaus anlangenden Jünger: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt" und die vom Herrn gewährte Erfüllung dieser Bitte. Das Stück ist in der Art eines langsamen Liedes ohne Worte von melancholischem Charakter gehalten, in welchem zwei Stimmen abwechselnd das Wort führen, um sich nachher wie zu gemeinsamer Bitte zu vereinigen und den trüben Mollcharakter erfolgreich ins helle Dur hinüberzuführen. — Spezifischer programmatisch stellt sich wieder das dritte Bild dar: Martha und Maria nach Ev. Lukas, Kap. IV, V. 38—42. Jesus ist auf einer Wanderung in das Haus der Martha gekommen, die sich nun „viel zu schaffen macht, ihm zu dienen", während ihre Schwester sich zu Jesu Füßen setzt, um seiner Rede zuzuhören. Auf die vorwurfsvollen Worte der Martha; „Herr, fragst du nicht darnach, daß mich meine Schwester läßt allein dienen? Sage ihr doch, daß sie es auch angreife" antwortet Jesus: „Martha, Martha, du hast viel Sorge und Mühe; eins aber ist not. Maria hat das gute Teil erwählet, das soll nicht von ihr genommen werden". Nach einer kurzen Einleitung wird in einem unverhältnismäßig langen, fugiert beginnenden und durchweg sehr beweglich gehal-

tenen Allegro die geschäftige Dienstbeflissenheit der Martha geschildert. Hierauf ihre Frage an den Herrn:



und die sich unmittelbar anschließende Antwort Jesu:



an die sich nun, nach einigen die Aufmerksamkeit spannenden Akkorden, in einer Paraphrase des Chorals: „Eins ist not" die eigentliche Lehre des Herrn anschließt. — Von den sonstigen hierhergehörigen Arbeiten Löwes sei nur noch mit wenigen Worten der Vier Phantasien gedacht mit den Sondertiteln: 1. Der Abschied des Auswanderers vom Vaterland; 2. Meerfahrt des Auswanderers; 3. Die Prairie; 4. Die neue Heimat des Auswanderers. Das erste dieser Stücke ist in Sonatenform gehalten und wird von einem, später anstelle der Durchführung wiederkehrenden Adagio eingeleitet, in welchem die Trauer und die Seufzer des Scheidenden unschwer zu erkennen sind. Das sich anschließende Allegro con fuoco soll, nach der Vortragsbezeichnung disperabile zu schließen, die Verzweiflung schildern, die sich des offenbar widerwillig Auswandernden bemächtigt, das ausdrucksvolle 2. Thema dürfte dem letzten, wehmutvollen Gedanken an die Heimat gewidmet sein,

von dem sich der Scheidende aber — in der Passagengruppe — schnell zu befreien weiß. Die „Meerfahrt“ wird durch ein endloses, in fast ununterbrochener Sechzehntelbewegung an uns vorüberrauschendes und einer starken Eintönigkeit offenbar absichtlich nicht aus dem Wege gehendes Allegro molto dargestellt, in das am Schluß, bei der Sichtung des Landes, der Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ hineintönt. Wenn schon in der „Prairie“ nur ein sehr lockerer Zusammenhang zwischen Titel und Musik festzustellen ist — das marschartig verlaufende Stück soll, wie es scheint, die Wanderung veranschaulichen — so entbehrt die letzte Nummer jedes programmatischen Aussehens, man müßte denn den Charakter einer gewissen Behaglichkeit, den das Hauptthema zur Schau trägt, als musikalisches Sinnbild des neu erwachten Heimgefühls betrachten.

Wie man sieht, gehören die besprochenen Klavierwerke Löwes, deren spezifisch musikalischer Gehalt meist recht gering ist, nur zum Teil der eigentlichen Programmusik an, sind aber in diesen Teilen echte Typen derselben, insofern sie hier ohne Zuhülfenahme des Programms für den Hörer sinnlos und ungenießbar bleiben. —

Mit der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt die Neigung zur darstellenden Musik auf dem Gebiete der Klavierkomposition allmählich abzuflauen, und wenn wir bis auf den heutigen Tag einer immer noch steigenden Menge von Klavierstücken mit Überschriften begegnen, so gehören diese entweder der von Schumann begründeten allgemein poetischen Richtung an oder es ist seichte Salonware, die durch mehr oder weniger passende oder unpassende Titel sich zu größerm Ansehen zu verhelfen sucht. Die berühmtesten — oder berüchtigsten — Typen dieser Gattung sind das „Gebet einer Jungfrau“ von Thekla Badarzewska, die „Klosterglocken“ von Lefébure-Wély und das „Erwachen des Löwen“ von A. Kontski. Die beispiellose Verbreitung dieser Machwerke (das „Gebet einer Jungfrau“ erschien bis 1860 bei 30 Verlegern und später noch bei zahllosen andern) in Verbindung mit der völligen Seichtheit ihres musikalischen Gehaltes beweist, welche Macht einem programmatischen Hinweise auf die Gemüter des großen Haufens innewohnt, und deutet damit vielsagend auf den Ursprung und die Mög-

lichkeit der Programmusik überhaupt[1]. Dieser Abnahme der Programmusik in der Klavierliteratur steht nicht eine gleiche auf dem Gebiete der orchestralen Komposition gegenüber. Mußte man doch immer mehr zu der Überzeugung kommen, daß, wenn schon Programmusik gemacht werden sollte, das Orchester mit seinem Reichtum an Klangfarben als einzig zureichendes Ausdrucksorgan in Betracht kam, und um so mehr, als durch die programmatischen Werke Berlioz' und Liszts und nicht zuletzt auch durch die Opern Richard Wagners die Sprache des Orchesters in einer Weise bereichert und die Grenzen seiner Ausdrucksfähigkeit derart erweitert worden waren, daß es sich jetzt Aufgaben gewachsen zeigte, die früher ganz außerhalb des musikalischen Darstellungsbereichs gelegen hatten. Zudem mußte das lebendige Beispiel der in rascher Folge erscheinenden sinfonischen Dichtungen Liszts, trotzdem oder vielleicht gerade weil sie im allgemeinen weit heftigerm Widerspruch als begeisterter Zustimmung begegneten, auf alle Gleichgesinnten mächtig anregend wirken und alle bis dahin schlummernden Kräfte um seine Fahne scharen. Wenn trotz alledem die Programmusik, deren Pflege neben der Verbreitung der Richard Wagnerschen Kunstgedanken jetzt sogar zur offiziellen Parteiangelegenheit der sich um Liszt gruppierenden Neudeutschen Schule erhoben wurde, sich der reinen Instrumentalmusik gegenüber nicht durchzusetzen vermochte, sondern zu einem Gegenstand immer heftiger für und wider wogenden Streites heranwuchs, so dürfte hierin ein Beweis gefunden werden, daß sie als ein wilder Schößling am Baume der musikalischen Entwicklung zu betrachten ist, der wohl gewissen Sonderinteressen entgegenzukommen vermag, ohne jedoch das natürliche musikalische Bedürfnis dauernd

[1] Wenn A. Schopenhauer (Welt a. W. u. V. I, S. 309) den Ursprung des Gesangs mit Worten und der Oper darauf zurückführt, daß „unsere Phantasie so leicht durch die Musik erregt wird, und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern", so hätte er in noch zutreffenderer Weise hierin den Ursprung der Programmusik erkennen können, von deren Existenz er jedoch, da er sie an keiner Stelle in den Kreis seiner Betrachtung zieht, überhaupt nichts gewußt zu haben scheint.

befriedigen zu können. Selbst unter den Mitgliedern des engern Kreises neudeutscher Komponisten, der die nähere Umgebung des Weimarer Meisters bildete und seinem persönlichen Einflusse unterlag, waren nur wenige, die sich zur Programmusik im strengen Sinne d. h. einer Musik, die, wie die sinfonischen Dichtungen Liszts, ihre Form in jeder Beziehung dem Programm anbequemt, bekannten. Sie strebten vielmehr im allgemeinen einem vermittelnden Standpunkte zu, indem sie die Formen der klassischen Sinfonie mit programmatischem Inhalt zu erfüllen suchten. Wenn schon Berlioz öfter einen ähnlichen Standpunkt erkennen läßt, so überwog doch bei ihm die programmatische Tendenz in einer Weise, daß von den sinfonischen Formen nicht viel mehr übrig blieb, während in den Hervorbringungen der unmittelbaren Schüler Liszts, von einigen Ausnahmen abgesehen, die musikalische Form als das Primäre, das Programm als das Sekundäre erscheint. Und wenn die Lisztsche Schule den hiermit bezeichneten Standpunkt mit Spohr teilte, so unterschied sie sich von diesem Meister doch wiederum dadurch, daß sie nicht, wie er, an der Zeichnung und thematischen Arbeit, als hauptsächlichsten sinfonischen Ausdrucksmitteln, ihr Genügen fand, sondern das von Berlioz und — nach Spohr — von Liszt für die Bereicherung des orchestralen Ausdrucks Geleistete sich in vollem Maße zu eigen machte und in den Dienst ihrer programmatischen Bestrebungen zu stellen wußte.

Bevor wir uns den Vertretern der Lisztschen Schule zuwenden, sei eines Altersgenossen Liszts gedacht, des 1812 in Berlin geborenen Komponisten und gefürchteten Kritikers Hermann Hirschbach, der schon lange, bevor sich Liszt zum Programmkomponisten durchgearbeitet hatte, zu der Überzeugung von der Aussichtslosigkeit eines fernern absolut-musikalischen Kunstschaffens gelangt war und die Anstrebung eines schärfern charakteristischen Inhalts zum Ziele seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit erkoren hatte. Im Vorwort der Partitur-Ausgabe seiner Sinfonien Op. 46 und 47 sagt er, sich selbst und sein künstlerisches Schaffen charakterisirend: „Mein Leitstern vom ersten Augenblick an, wo ich ans selbständige Schaffen ging, hieß Charakteristik. In bloß kunstvoller Entwicklung die Instrumentalmusik weiter zu bringen, war damals (1836)

nicht mehr möglich. Man mußte sich begnügen, die polyphone Schreibart in der Kammermusik da, wo sie in Anspruch genommen wurde, auf der Höhe zu erhalten. Aber dadurch war nichts verloren; neben dem unerschöpflichen Gedankenreichtum unserer Kunst blieb die schärfere Ausprägung und größere Fassung des charakteristischen Inhalts übrig. Damit hing die Ausweitung und vielfach anderweitige Handhabung der freien Formen unvermeidlich zusammen. Schon vor 24 Jahren habe ich laut den Grundsatz bekannt: Der Inhalt bestimmt die Form. Immer habe ich es für frivol gehalten, den Hörer aus einer Stimmung in die andere zu schleudern, so daß er zuletzt ganz leer ausgeht, als wenn die Kunst bloß ein Spaß wäre. Nein, eine Stimmung, auch die ernsteste, wenn nicht der Plan es anders verlangt, festzuhalten und zu erschöpfen, das war meine Aufgabe, eine Aufgabe, wozu es allerdings, außer den thematischen Hülfsmitteln, einer weitausholenden Erfindung bedarf". Leider fehlte es ihm gerade an dieser von ihm als so notwendig erkannten Erfindung, um auf dem von ihm eingeschlagenen Wege Kunstwerke von dauerndem Werte ins Leben zu rufen, und so mußte er es erleben, daß seine Werke, von denen nur ein Teil im Druck erschien, schon vor seinem 1888 in Leipzig erfolgten Tode völlig vergessen waren.

Unter den unmittelbaren Nachfolgern Listzs ist sowohl der Zeit wie dem Erfolge seiner Bestrebungen nach Joachim Raff (1822—1882) die erste Stelle einzuräumen. Von seinen elf Sinfonien gehören die meisten mehr oder weniger der programmatischen Richtung an: Nr. 1. „An das Vaterland", Nr. 3. „Im Walde", Nr. 5. „Lenore", Nr. 6. „Gelebt, gestrebt; gelitten, gestritten; gestorben, umworben", Nr. 7. „In den Alpen", Nr. 8., 9., 10., 11. der Schilderung der vier Jahreszeiten gewidmet. Von allen diesen Werken sind nur die „Wald"- und die „Lenoren"-Sinfonie in weitern Kreisen bekannt geworden, weshalb nur sie hier näher in Betracht gezogen werden sollen.

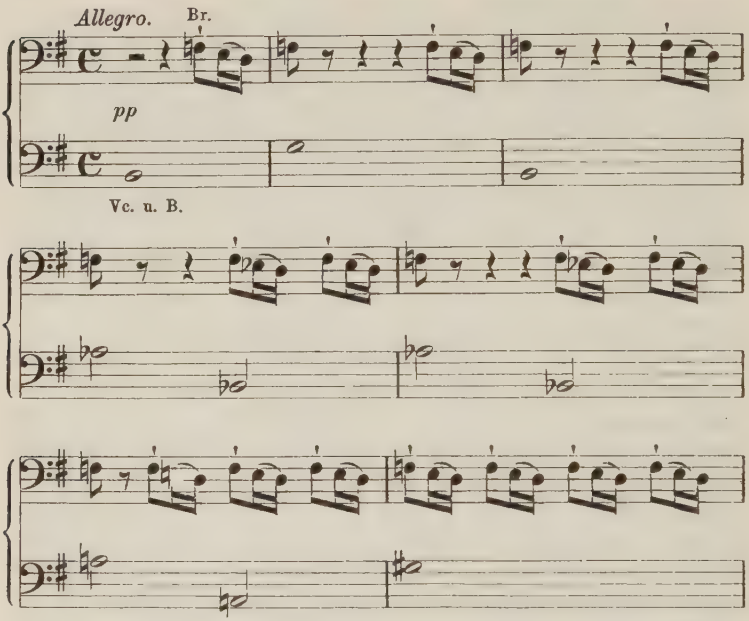
Der „Waldsinfonie" liegt folgende Disposition zugrunde: I. Abteilung: „Am Tage. Eindrücke und Empfindungen" (das bekannte erste Sinfonie-Allegro, F-dur). II. Abteilung: „In der Dämmerung. A) Träumerei" (Largo, As-dur, mit einem Zwischensatz

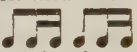
Con moto, E-dur), B) „Tanz der Dryaden“ (Allegro assai, D-moll), III. Abteilung: „Nachts. Stilles Weben der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle (Hulda) und Wotan. Anbruch des Tages“ (Allegro, F-dur). Die beiden ersten Abteilungen, die zusammen die drei ersten Sätze der sinfonischen Form umfassen, sind regelrechte Sinfoniesätze, die ihre Existenzberechtigung nicht erst aus einem Programm herzuleiten brauchen. Daß der Komponist mit dem ersten Allegro Waldstimmung erwecken will, sagen uns die Hornrufe:

die uns am Anfang, an den entscheidenden Wendepunkten und am Schluß des Satzes entgegentönen, während die beiden Hauptthemen die Auffassung durchaus nicht mit Notwendigkeit auf das zugrunde gelegte Programm hinlenken dürften. Noch weniger vermöchte dies das Largo in As-dur und der „Tanz der Dryaden“, der, als Scherzo, auch in jeder programmlosen Sinfonie seine Stelle, ohne in auffallender Weise hervorzutreten, ausfüllen würde. Wirkliche Programmusik, d. h. auch nur im Sinne einer großartigen Tonmalerei, tritt uns erst in der III. Abteilung, dem Finale der Sinfonie, entgegen, wo der Tondichter seine ganze Kunst des musikalischen Kolorismus spielen läßt, um den Hörer ein in jeder Hinsicht packendes Bild tollen nächtlichen Spuks vor die Ohren zu zaubern.

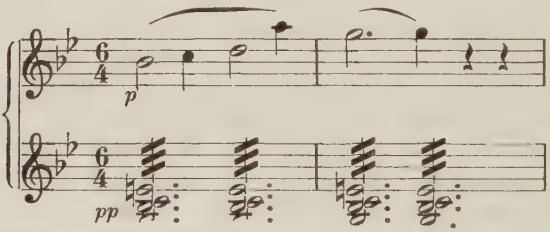
Die „Lenorensinfonie“ zerfällt ebenfalls in drei Abteilungen, von denen die erste das gewohnte erste Allegro und ein Andante quasi Allegretto umschließt und „Liebesglück“ betitelt ist, die zweite, „Trennung“ überschriebene, einen weit ausgedehnten marschartigen Satz bildet, die dritte endlich unter dem Titel: „Wiedervereinigung im Tode“ (Introduktion und Ballade) den Hauptinhalt der Bürgerschen Ballade, den Todesritt und, daran anschließend, die Verklärung der Liebenden zum Gegenstand ihrer Schilderung genommen hat. Der erste Satz, dem, wie dem entsprechenden

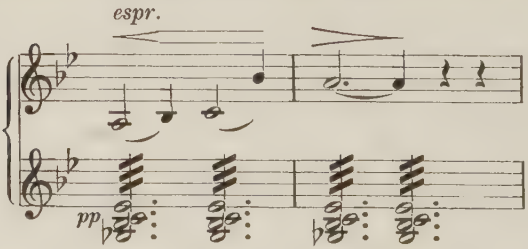
der „Waldsinfonie“, ein programmatischer Charakter kaum anzumerken ist, bringt in seinem von schwellendem Lebensgefühl durchdrungenen Hauptthema und in dem zartern Seitensatz, dem eigentlichen Liebesthema, die geeigneten Grundlagen zu echt sinfonischer Behandlung und ist denn auch in diesem Sinne vom Komponisten mit dem ganzen Aufgebot seiner technischen Kunst in wirkungsvollster Weise ausgebaut worden. Vielleicht soll der kurz nach dem zweiten Thema auftretende, durch Verkürzung aus dem Thema selbst gewonnene Rhythmus: , der in dem spätern (Abschieds-)Marsch eine Rolle zu spielen berufen ist, darauf hindeuten, daß der Liebe ein jähes Ende bevorsteht. Auch das Andante, das in seiner innigen Melodik recht eigentlich der Darstellung des „Liebesglücks“ gewidmet erscheint, läßt in einem kleinen, unruhig-angstvollen Zwischensätzchen in Gis-moll fern aufsteigende drohende Wolken erkennen. Mit der zweiten Abteilung nimmt das Unglück seinen Anfang: die Trennungsstunde schlägt, der Geliebte muß hinaus, dem Feinde, dem Tode entgegen. Ein erregtes Intermezzo mitten im Marsch malt in einem kleinen Duett der ersten Violine und des Violoncells den Trennungsschmerz der Liebenden. Wenn bis hierher das Programm füglich entbehrt werden konnte — einzig der Marsch würde als dritter sinfonischer Satz eine ungewöhnliche Erscheinung bilden — so steht der in seiner Form durchaus frei angelegte vierte Satz auf ausgesprochen programmatischem Boden, ja er bezieht sich eigentlich allein auf die Bürgersche Dichtung, während die drei ersten Sätze nur auf die Vorgeschichte der Ballade Bezug nehmen. Die Einleitung soll offenbar den zwischen Furcht und Hoffnung hin- und herschwankenden Zustand Lenorens malen, das Liebesmotiv wechselt mit Äußerungen der Angst und des Schreckens. Da ertönt der Marsch, die Truppen kehren zurück, erneute Angst- und Verzweiflungsrufe lassen uns ahnen, daß der Geliebte nicht mehr unter ihnen ist. In die nun immer heftiger ausbrechende Verzweiflung fallen plötzlich geheimnisvoll leise gehaltene Baßtöne (mit denen der Satz auch begonnen hatte) und — „außen, horch! gings trapp, trapp, trapp“ —



es beginnt, auf der ununterbrochenen Grundlage des nach und nach das ganze Streichorchester erfassenden Rhythmus:  der Todesritt. Bald taucht die Liebesmelodie auf, zuerst im freudigen H-dur, später aufs Doppelte verlangsamt und zu Moll verdüstert, dazwischen das schauerliche Wiehern des Pferdes. Lang ausgehaltene Posaunenklänge malen den vorüberziehenden Trauerzug. Doch vorwärts geht der Ritt in schauerlichem Wechsel von Liebesklage und Todesahnung, vorbei an Dörfern, Städt' und Flecken — „hurrah! die Toten reiten schnell" — bis endlich nach einer übergewaltigen Kraftäußerung des gesamten Orchesters alles zusammenbricht und in nichts zergeht. Ein zarter Nachsatz in E-dur (der ganze Satz steht in E-moll) deutet wohl darauf hin, daß die in der letzten Strophe des Gedichts ausgesprochene Bitte: „Gott sei der Seele gnädig!" Erhörung gefunden hat.

So recht aus der Schule Liszts hervorgegangen erscheint Alexander Ritter (1833—1896), ja in bezug auf die Lebhaftigkeit der äußern Darstellung — er bedient sich des von R. Wagner in der bekannten Weise erweiterten großen Orchesters — geht er noch ein beträchtliches Stück über den Meister hinaus. Von seinen sinfonischen Dichtungen: „„Seraphische Phantasie", „Erotische Legende", „Olafs Hochzeitsreigen", „Karfreitag und Fronleichnam" „Sursum corda" und „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" sind nur zwei, der sinfonische Walzer „Olafs Hochzeitsreigen" und die „Sturm -und Drangphantasie Sursum corda" im Druck erschienen. Während er in letzterer einem programmatischen Vorwurf nur in großem Zuge zu entsprechen sucht, indem er mittels eines kraftvoll aufstrebenden und eines mehr kontemplativen Themas in freier Form ein packendes, in mächtigen Steigerungen sich aufbauendes Tongemälde vor uns entwirft, folgt er in dem sinfonischen Walzer einem bestimmten, in Worten vorgedruckten Programm. „Skaldenlieder erzählen", so lautet es, „von einem nordländischen Ritter Olaf, der mit der Tochter seines Königs geheimen Liebesbund geschlossen. Verräterische Freunde brachten das unheilvolle Geheimnis an den Tag. Maßlos entflammte des Königs Zorn, maßlos aber auch Olafs Leidenschaft. So kam es zu einem grauenvollen Vertrage, nach welchem die Königstochter dem Ritter feierlich angetraut, das Hochzeitsfest mit allen dem königlichen Eidam zukommenden Ehren, allem Prunk und festlichen Lustbarkeiten begangen werden, um Mitternacht aber Olaf sich dem Henker überliefern sollte." [Hier setzt die Komposition ein.] „Die Trauung war vollzogen. Das Toben des Festes durchbrauste den Königssaal, an dessen offenem Eingang der Henker wartete. Da trat Olaf mit seiner jungen Frau den Hochzeitsreigen an. Liebestrunken, weltvergessen schwebten sie durch das Gewoge der Tanzenden dahin. Als aber die Mitternachtsglocke erdröhnte, glitten sie entseelt auf den Flies. Sehnsuchtswonnen und Todesgrauen hatten sie dahingerafft." Eine vornehm-edle Tanzweise in glänzender, eines Königs würdiger Instrumentierung (2 Harfen, 4 Pauken, Becken, Triangel, Militärtrommel) durchzieht das Ganze, in ihrer Harmonisation freilich schon eine gewisse

Gedrücktheit — den vorausgeworfenen Schatten der bevorstehenden Katastrophe — verratend und mehrfach durch jäh hineinfahrende Rhythmen — vielleicht als Sinnbild des draußen harrenden Henkers — durchschnitten. Mit einer neuen, in rhythmisch-kanonischen Nachahmungen auftretenden Melodie wird das Erscheinen des Liebespaares angekündigt, das nun in immer gesteigerter Leidenschaftlichkeit (die Nachahmungsmotive verkürzen sich zusehends) vom Taumel des Tanzes — des Todestanzes — erfaßt wird. Da ertönen langsam die abgemessenen dumpfen Schläge der Mitternachtsglocke (Tamtam). Über einem angstvollen Tremolo des Streichorchesters taucht noch einmal das zarte Liebestanzmotiv in der Klarinette auf:

vom Violoncell in gesteigertem Sehnen beantwortet:



Noch zwei verhaltene Seufzer des Horns, der 12. Glockenschlag erdröhnt und — alles ist vorbei.

Auch Hans von Bülow (1830—1894) stellt sich in seiner Ballade nach Uhlands Dichtung: „Des Sängers Fluch“ auf den

Standpunkt der Lisztschen sinfonischen Dichtung. Der erste Teil des in einem Zuge verlaufenden Stückes malt an der Hand eines punktierten Marschthemas den Glanz ritterlichen Lebens auf der Königsburg, nicht ohne daß in einigen Zügen auf den herrschsüchtigen, gewalttätigen Charakter des Königs hingedeutet wird. In einem Molto moderato e sostenuto naht das Sängerpaar, um in eindrucksvoller Kantilene, zuerst der Greis, dann mit ihm vereint der Jüngling, durch seine Sangeskunst „des Königs steinern Herz zu rühren". War schon durch den Greis (Violoncell) der Unmut des Königs entfacht worden, wie das (schon im ersten Teil aufgetauchte) grollende Triolen-Baßmotiv zu erkennen gibt, so entflammt ihn der gemeinsame Gesang (Horn und Oboe) zu offener Wut. Immer wilder wütet der Triolenrhythmus, zuletzt sogar die ungefügen Posaunen erfassend, und spitzt sich zu einem vom Becken grell unterstrichenen Schlag des ganzen Orchesters zu, durch den der Eintritt der Katastrophe bezeichnet wird: unter leisem Tremolo der Geigen und Klagelauten der Holzbläser haucht der Jüngling seine Seele aus. Ein im Stile eines Trauermarschs gehaltenes Grave, das kurz vor dem Schluß noch einmal einen gewaltigen Aufschwung nimmt — wohl der Fluch des Alten — beschließt, langsam vergehend, im düstern B-moll das Ganze.

Noch ein zweites Stück programmatischer Richtung hat uns die geistreiche, aber nicht im tiefern Sinne schöpferische Feder Hans v. Bülows bescheert, die Orchesterphantasie „Nirwana". Man würde aber fehlgehen, wenn man darin eine Schilderung jenes Zustandes des Hinübersterbens in das Nichts, jener durch Selbstauslöschung erlangten Seligkeit erwartete, die den Inhalt des Nirwana-Begriffs bildet. Das der Leidenschaft und des Kampfes durchaus nicht entbehrende Stück würde diese Erwartung enttäuschen. Das Rätsel löst sich, wenn man aus einer gelegentlichen Anmerkung zu einem Aufsatze Bülows über Karl G. Ritter (den Bruder Alexanders)[1] erfährt, daß das Werk als Vorspiel zu einem nicht erschienenen Trauerspiel Ritters: „Ein Leben im Tode"

[1] Briefe und Schriften H. von Bülows; herausgegeben von Marie von Bülow, Bd. 3, S. 226 Anm.

gedacht ist. Über die nähern Bezüge des in freier Ouvertürenform gehaltenen Stückes ist unter diesen Umständen leider nichts festzustellen.

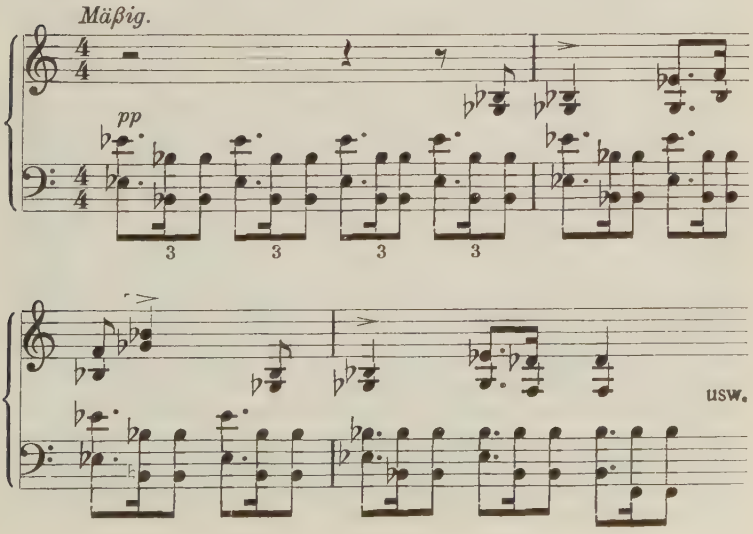
Als erklärten Anhänger der Lisztschen Richtung gibt sich ferner Josef Huber (1837—1886) zu erkennen, der teils durch die Anregungen, die er im persönlichen Umgang mit Franz Liszt empfing, teils durch seine Beziehungen zu dem eigenartigen Dichter Peter Lohmann auf den Gedanken geführt wurde, daß die Musik aufhören müsse, was sie während der großen klassischen Periode gewesen sei, ein „Tonspiel", und daß sie, wie es schon in den hervorragendsten Erscheinungen jener Zeit geschehen sei, zur „Tonsprache gesteigert werden müsse. Die Sinfonie sei nach der etymologischen Bedeutung des Wortes ein Zugleicherklingen zweier oder mehrerer Melodien, im Gegensatz zur Monophonie. Diese Benennung sei für die bisherige Form insofern inkorrekt, als hier ein Nebeneinander der Themen und Sätze stattfinde, wie bei andern Musikformen. Sie passe dagegen auf den polyphonen Satz J. S. Bachs. „Folgen wir nun dem Zuge der Zeit, individualisieren wir die einzelnen Stimmen (Melodien) — die bei Bach denselben Gefühlsinhalt auszudrücken hatten — und bauen wir sie in derselben Weise wie die Einzelmelodie psychologisch (statt wie bisher architektonisch) auf, so wird durch die Kontraste ein Konflikt herbeigeführt, der mit dem Triumphe des berechtigtsten unter den auftretenden Individuen (Melodien) endigen wird. So haben wir etwas dem Drama Analoges, eine Sinfonie, die selbstverständlich mit diesem einen Satze zu Ende ist." Huber ist um so mehr von der Ausführbarkeit seiner Ideen überzeugt, als er der Tonsprache eine viel größere Bestimmtheit zuspricht, als der dichterischen, in der so vieles Verstandesmäßige, Begriffliche — also leicht Mißzuverstehende, Deutungsfähige oder doch Veräußerlichte — mit untermengt sei. „Keine Sprache in Bild und Wort ist so sehr die echt künstlerische, die Sprache der Empfindung, als die Tonsprache, die Stoff und Materie von innen holt. Die Worte, die sie spricht, sind nicht vieldeutig oder doch den meisten unverständlich; sie ist die seelische, die Weltsprache, jedem zugänglich, jedem verständlich." Dies die Grundgedanken Hubers, denen er

in der Vorrede zu seiner Sinfonie: „Durch Dunkel zum Licht" Ausdruck gibt. Daß es ihm gelungen sei, uns durch seine eigenen Arbeiten, die er in bescheidener Weise nur als Versuche bezeichnet, von der Haltbarkeit seiner Ansichten zu überzeugen, kann leider nicht behauptet werden. Setzen sie doch eine Kraft und Bestimmtheit des Ausdrucks der Musik voraus, die ihr ihrer Natur nach keineswegs zugesprochen werden können. Huber hat jeder seiner Sinfonien ein Drama Lohmanns als programmatischen Vorwurf zugrunde gelegt. Sein Bemühen geht nun aber nicht dahin, den Niederschlag des Gefühlsinhalts der dichterischen Vorlage musikalisch zu reproduzieren — wie es Liszt als die Aufgabe der Programmusik hingestellt hatte — er vermißt sich vielmehr — darin über Liszt noch hinausgehend — den ganzen psychologischen Verlauf des Dramas durch seine Musik zu nicht mißverständlicher Darstellung zu bringen. Gerade die Lohmannschen Dramen, in denen unter absichtlicher Vernachlässigung des äußern Geschehens der Schwerpunkt in die seelische Entwicklung gelegt erscheint, hatten in diesem Sinne anregend auf den Komponisten eingewirkt. Daß er aber damit dem Ausdrucksvermögen der Musik unerfüllbare Aufgaben stellte, liegt klar auf der Hand. Die Musik vermag wohl die lyrischen Ruhepunkte, zu denen der Verlauf eines dramatischen Geschehens nach und nach hinführt, in ihrer historischen Reihenfolge nacheinander zum Ausdruck zu bringen, und ein den Absichten des Komponisten entgegenkommender Hörer ist wohl nur allzu geneigt, mit jenem historischen auch den kausalen Zusammenhang in der musikalischen Darstellung wiederzufinden. In Wirklichkeit trägt er diesen jedoch selbst an der Hand des ihm bekannten dramatischen Vorgangs in die musikalische Darstellung hinein. Die Sprache der Musik ist, da sie nicht in Begriffen zu uns redet, schlechterdings außerstande, den logischen Zusammenhang, das eigentliche Fortschreiten der Handlung dem Verständnis zu vermitteln, und somit unfähig, ein vollwertiges Analogon für die so beziehungsvolle dichterische Arbeit zu bieten. Der Eindruck, den die Sinfonien Hubers auf den unbefangenen Hörer hervorbringen, läßt hierüber keinen Zweifel. Zwar wird man der charakteristischen Haltung ihrer Motive mit Beziehung auf die zu-

gehörigen Dramen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen, aber die Art ihrer Verknüpfung und Fortspinnung kann angesichts der grundsätzlichen Vermeidung jeder gewohnten Formbildung nur den Eindruck der Willkür erzeugen, die das Zustandekommen einer einheitlichen Gesamtwirkung notwendig unterbinden muß. Auffallend und ein Beweis für den festen Glauben des Komponisten an die Kraft seiner motivischen Sprache muß es genannt werden, daß er in seinen (übrigens ohne Anfangsvorzeichnung, also scheinbar stets in C-dur oder A-moll geschriebenen) Arbeiten sich auf ein verhältnismäßig kleines Orchester beschränkt und auf alle Mittel einer farbenreichern Darstellung verzichtet. Ein näheres Eingehen auf die einzelnen, sämtlich nach denselben Grundsätzen gearbeiteten Werke, die im Konzertleben keinen festen Fuß zu fassen vermocht haben, würde an diesem Gesamturteil nichts zu ändern vermögen.

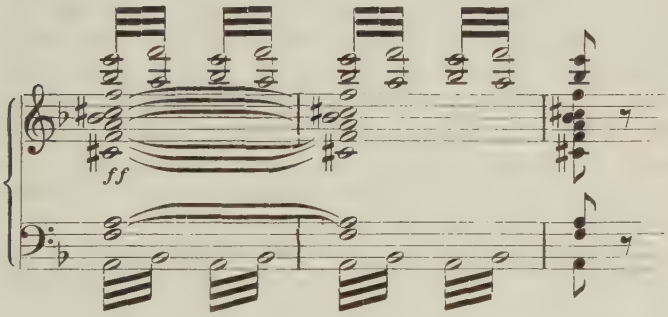
Als ein jüngerer, aber gleichfalls durch den persönlichen Einfluß Franz Liszts der Programmusik zugeführter Komponist ist endlich August Klughardt (1847—1902) namhaft zu machen, wenn er auch später der programmatischen Richtung für immer wieder den Rücken kehrte. Wie Raff hat auch er sich von Bürger zu einer sinfonischen Dichtung: „Lenore“ begeistern lassen, in der er jedoch äußerlich die Lisztschen Vorbilder nicht nachahmt, sondern, darin Raff folgend, an der hergebrachten Viersätzigkeit der sinfonischen Form festhält. Im ersten Satze sucht er, unter Voranstellung der ersten Strophe der Ballade, mittels eines hastig auffahrenden und eines sehnsüchtig verlangenden Themas die Exposition des Ganzen zu entwickeln: der Geliebte ist in den Krieg gezogen (man sehe die eingestreuten fanfarenartigen Motive der Hörner und Trompeten), die Geliebte ist, von plötzlicher Sehnsucht ergriffen, aus schweren Träumen erwacht. Trotz mancherlei Freiheiten der Behandlung ist die vom Komponisten angestrebte Sonatenform des Satzes nicht zu verkennen. Ein Marsch, der uns die Rückkehr der Krieger in die Heimat schildern soll, bildet den Inhalt des zweiten Satzes. Leise, wie aus der Ferne erklingend, beginnt der Marsch in den Klarinetten und Fagotten, um dann, von den Hörnern und Trompeten und nach und nach vom gesamten

Orchester übernommen, zum Fortissimo anzuschwellen und sich allmählich wieder in der Ferne zu verlieren. Lenore hat beiseite gestanden, um den Geliebten zu erspähen, wie mehrere ausdrucksvolle Phrasen der Geigen bekunden. Daß sie ihn nicht gefunden, verrät ein an den verklingenden Marsch sich anschließendes leidenschaftlich aufwallendes Rezitativ des Violoncells, das zugleich die Überleitung zum dritten Satz bildet, einem „langsamen, aber durchaus leidenschaftlichen" Stück, in dem die Zwiespältigkeit im Gemüt Lenorens, das von der Verzweiflung und der Erinnerung an die ihr nun verlorene Seligkeit hin- und hergerissen wird, zu packender Darstellung gelangt. Ein zartes, dem zweiten Satz entnommenes Geigenmotiv, mit dem der Satz ppp verklingt, sagt uns, daß sie ihre Ruhe — den Schlaf der Erschöpfung — wiedergefunden hat. Doch nur für kurze Dauer. Denn ohne Pause folgt der vierte Satz, der nun, abweichend von der Raffschen Behandlung, nur dem Todesritt gewidmet ist. Er beginnt sofort mit dem „Trapp, trapp, trapp" des Rosses, das Klughardt auf folgende Weise mit dem Marschmotiv des zweiten Satzes in Verbindung bringt:



Noch mehr als bei Raff trägt dieses Finale den Charakter echter Programmusik. Denn während der Komponist sich in den drei ersten Sätzen damit begnügt hatte, einige bezeichnende Strophen der Ballade seiner Musik voranzustellen, bemüht er sich hier, auch den kleinsten charakteristischen Zügen der Dichtung gerecht zu werden, was nur bei vollständiger Ungebundenheit des formellen Zuschnitts zu ermöglichen war. Zur Verdeutlichung seiner Absichten hat er sich eines unfehlbaren Mittels versichert, indem er — nach dem Vorgang Liszts in den „Idealen" — die Verse, um deren Illustrierung es ihm gerade zu tun war, in die betreffenden Stellen der Partitur hineingeschrieben hat. Das ist nun freilich ein Mittel, das nur dem Leser der Partitur zugute kommt, während der nur Hörende sich in seiner Auffassung dadurch um nichts gefördert sieht[1]. Mit Hülfe dieser Wegweiser nun aber hören wir den Reiter an des Geländers Stufen „klirrend" absteigen — es fehlt nicht das Klinglingling des Pfortenrings — wir sehen bei der feurigen Passage der Violinen die Liebste in seine Arme fliegen. Wir hören den „Rappen scharren" und verfolgen mit Grausen den endlosen Schreckensritt, dessen monotone Rhythmen nur hie und da durch leise Hörnerakkorde („Graut Liebchen auch?") Oasen gleich unter-

[1] Wie man im praktischen England diesem Übelstand neuerdings abzuhelfen versucht hat, geht aus dem mir vorliegenden Programm eines Konzertes hervor, das am 27. Januar 1908 in Queen's Hall in London stattgefunden hat. Es handelte sich um die Aufführung zweier sinfonischen Dichtungen: ‚Apollo and the Seaman' von Joseph Holbrooke und ‚The Shepherd' von W. H. Bell, beide nach Poesien von Herbert Trench. Aus diesem Programm, das an seinem Kopf die Worte trägt: ‚The illuminated symphonie, a new art form', erfahren wir, daß die Aufführung bei verdunkeltem Saale vor sich ging, während die poetischen Worte, auf die sich die jeweiligen programmatischen Stellen der Musik bezogen, nach Art von Lichtbildern an einer allen Anwesenden sichtbaren Stelle in hellster elektrischer Beleuchtung erschienen. Man hoffte, daß durch diese Kombination der Musik mit der gleichzeitig sichtbaren Poesie die musikalischen Themen „an Bestimmtheit, Kraft und Würde gewinnen" und in ihrer Deutung „allem Zweifel und aller Wortklauberei entzogen würden". Zweifellos ist das letztere der Fall gewesen und das mag manchen der Hörer mit einer gewissen Befriedigung erfüllt haben. Daß aber diese Art des Genießens eines Tonwerks von dem eigentlichen musikalischen Kunstgenusse himmelweit entfernt ist, braucht kaum ausgesprochen zu werden.

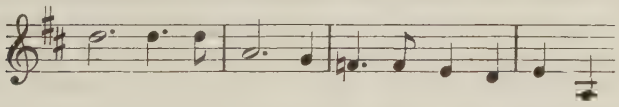
brochen werden. In einem langgezogenen cantus firmus der Posaunen und Hörner zieht auch hier der Leichenzug vorüber. Weiter, weiter! Das Hochgericht erscheint mit dem Tanz seines „luftigen Gesindels". „Sasa, Gesindel hier! Komm hier! Gesindel, komm und folge mir!" erschallt der Ruf des unheimlichen Reiters, und „das Gesindel, husch, husch, husch, kommt hinten nachgeprasselt". Und weiter geht's in steigender Hast und unter zunehmender dynamischer Steigerung der gesamten Orchesterkräfte. Da endlich — ist das Ziel erreicht. Mit einer grellen Dissonanz des Gesamtorchesters:

springt die Kirchhofstür aus Schloß und Riegel und nun: „Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick — huhu! ein gräßlich Wunder! Des Reiters Koller, Stück für Stück, fiel ab, wie mürber Zunder." Das Orchester zerfällt gewissermaßen in seine Bestandteile: hier noch ein Akkord der Hörner, dort einer der Holzbläser, dazu eine in sich zerbröckelnde Figur der Streichinstrumente, die sich ins Unhörbare verliert. Hoch bäumt sich noch einmal der Rappe „und hui! war's unter ihr hinab verschwunden und versunken. Geheul, Geheul aus hoher Luft, Gewinsel kommt aus tiefer Gruft" — Lenore stirbt. Ein Schlußakkord im lichten Dur deutet auch hier, wie bei Raff, versöhnlich auf die Schlußverse der Dichtung. —

Wenn so schon bei den nähern Freunden und Genossen Liszts von einem allgemeinen Durchdringen seiner Ideen als Programmmusiker nicht gesprochen werden kann, so fanden diese bei seinen

ihm persönlich ferner stehenden ältern und jüngern Zeitgenossen begreiflicherweise noch weniger Anklang und tatkräftige Gefolgschaft. Zwar begegnet man auch unter ihnen einigen, die sich einem flüchtigen Blick auf seinen Standpunkt zu stellen scheinen; bei näherm Zusehen gewahrt man jedoch, daß ihnen das spezifisch musikalische Formen doch mehr am Herzen lag, als es sich mit dem Standpunkt des extremen programmusikalischen Schaffens vereinigen läßt, und daß sie ihre Programme so auswählten oder ihnen nur bis zu einem solchen Grade nachgaben, daß ihren Arbeiten bei aller formellen Freiheit der selbständig musikalische Wert gewahrt blieb. Es ist jedoch bezeichnend, daß auch diesen Kompositionen nicht der Erfolg beschieden war, dessen sich die programmlosen, in den festen Formen der Sinfonie oder Suite gehaltenen zu erfreuen hatten, ein Beweis, daß die nicht ohne tiefen innern Grund zustande gekommenen und historisch gewordenen Formen ihre Bedeutung als natürlichste Träger musikalischer Gedankengänge und geeignetste Vermittler ihres Verständnisses fortdauernd zu behaupten vermochten.

Als ältestes der hier anzuführenden Werke dürfte vielleicht der „Kolumbus", musikalisches Seegemälde in Form einer Sinfonie von Johann Josef Abert (geb. 1832), zu gelten haben. Die drei ersten Sätze dieser Komposition stehen, obwohl jeder mit einem besondern Titel versehen ist, nur in sehr losem Zusammenhang mit dem gewählten Programm und würden auch in einer programmlosen Sinfonie mit Ehren bestehen. Die einzelnen Überschriften lauten: 1. Empfindungen bei der Abfahrt. 2. Seemannstreiben (Scherzo), 3. Abends auf dem Meere (Adagio). Nur im vierten Satz — Gute Zeichen, Empörung, Sturm — Land! — sucht der Komponist einen engern Anschluß an sein Programm zu gewinnen, aber freilich in weit zahmerer Weise als Raff und Klughardt in den Finalsätzen ihrer besprochenen Werke und ersichtlich mehr die thematische Arbeit als das äußere Mittel der Klangfarben in den Dienst seiner Bestrebungen stellend. So wird die Empörung durch eine Doppelfuge symbolisiert, die, aus den beiden Themen des Satzes gewonnen, den Hauptteil der Durchführung bildet (die sich hieran schließende Wiederholung des ersten

Teils ist der programmatischen Haltung des Satzes gegenüber eine Sinnwidrigkeit, wie sie uns schon öfter, sogar bei Berlioz, aufgestoßen ist). Äußerlich anschaulicher ist der Sturm gezeichnet, der zwischen den Repetitionsteil und die Coda des in genauer Sonatenform gehaltenen Satzes eingeschoben worden ist. Die blitzartigen Motive in den Geigen, die chromatischen Gänge der Holzbläser und Streicher, die wühlenden Figuren der Bässe, während in der Tiefe Pauke und große Trommel bald leise grollen, bald ihre ganze unheimliche Kraft entfalten, geben ein lebhaftes Bild des Aufruhrs in der Natur. Für einen erkennbaren Zusammenhang dieser Episode mit der Idee des ganzen Satzes hat der Komponist dadurch gesorgt, daß er immer wieder, gewissermaßen als cantus firmus, die Sturmesmelodie, das Hauptthema des Satzes (freilich des sieghaften Dur entkleidet):



in Hörnern und Trompeten erklingen läßt. Ein ungestüm aufstrebender Lauf des ganzen Streichorchesters leitet in die kurze Coda hinüber, in der mittels des wieder nach Dur zurückgewendeten Hauptthemas unter Aufgebot der gesamten Orchesterkräfte das Ganze zum triumphierend strahlenden Ende geführt wird.

Fast noch lockerer in seinen Beziehungen zwischen Musik und Programm erweist sich das sinfonische Tongemälde „Wallenstein“ von Josef Rheinberger (1839—1901). Es ist eine in großen Maßen angelegte Sinfonie, der, allenfalls mit Ausnahme des dritten Satzes, trotz ihrer Überschrift kaum ein programmatischer Charakter zugesprochen werden kann. Der Komponist hatte offenbar in erster Linie die Absicht, ein musikalisch wertvolles Stück zu schreiben, ohne sich durch allzu deutliches Anlehnen an programmatische Vorschriften im natürlichen Flusse seiner Gedanken behindern zu lassen. Das gilt vor allem vom ersten Satz, dem „Vorspiel“, dem der Komponist eine erläuternde Über-

schrift überhaupt nicht beigegeben hat. Das einzige vielleicht, was diesen Satz von einem gewöhnlichen Sinfoniesatz unterscheidet, ist, daß außer den beiden Hauptthemen, die den üblichen gegensätzlichen Charakter tragen, eine Anzahl Nebenthemen auf den Plan tritt, die einen breiten Raum im Ganzen einnehmen und von denen eins auch im zweiten Satze vorübergehend anklingt. Möglich, daß der Komponist eine bestimmte Bedeutung mit diesen Themen verbunden haben will; in Ermanglung näherer Hinweise ist es unmöglich, seine Absichten zu verstehen. Auch der zweite Satz, „Thekla" betitelt, gibt sich als einfaches Adagio, das ja sehr gut auf die Gefühle einer Liebenden, also auch der Thekla, bezogen werden kann, ohne aber durch irgend einen nicht rein musikalisch-logischen Zug diese Bedeutung erzwingen zu können. Der dritte Satz, das Scherzo, „Wallensteins Lager" überschrieben, gibt in freier Gestaltung ein buntbewegtes Bild, das durch die Einwebung des bekannten niederländischen Reiterliedes „Wilhelmus von Nassau" und durch die besonders hervortretende Verwendung von Hörnern, Trompeten, großer Trommel und Becken seinen ausgesprochen kriegerischen Charakter erhält. Das Trio ist der „Kapuzinerpredigt" eingeräumt. Nach einem karikiert-kirchlich klingenden Vorspiel, das später mehrfach wiederkehrt, beginnt der Mönch seinen Sermon in ernsten Tönen, die aber in der gewählten Instrumentation (tiefe Klarinetten, Fagotte und Bratschen) einen Anflug unfreiwilliger Komik nicht verbergen können. Höhnend und hänselnd suchen die Soldaten seinen Gesang nachzuahmen und stimmen schließlich, da der Mönch in seiner Predigt fortfährt, nacheinander in verschiedenen Tonarten den „Wilhelmus" an, um ihn aus dem Konzept zu bringen. Immer frivoler klingen die Spottmotive in den mönchischen Gesang hinein, um ihn endlich völlig zu ersticken, worauf die durch den Kapuziner unterbrochenen Lagerfreuden ihren Fortgang nehmen. Der vierte Satz ist betitelt: „Wallensteins Tod". Seine nähern Beziehungen zu dem gewählten Programm aufzufinden, bietet dem Hörer dieselben Schwierigkeiten, wie es im ersten Satz der Fall war. Zwar läßt die in D-moll stehende Einleitung den tragischen Ausgang wohl ahnen, die ganze übrige Anlage des in Dur gehaltenen Satzes hat

aber so wenig damit zu tun, daß die urplötzlich hereinbrechende Katastrophe — sie vollzieht sich in 7 Takten — bereits vorüber ist, ehe der Hörer darüber nur zur Besinnung kommt. Nach einigen, der Klage Raum gebenden Motiven endet der Satz mit einer triumphierenden Trompetenfanfare (mit der auch der erste Satz geschlossen hatte): sie gilt offenbar dem Fürsten Pikkolomini.

Kaum noch der Programmusik zuzurechnen ist die Sinfonie „Frithjof" von Heinrich Hofmann (1842—1902), obwohl die Überschriften der einzelnen Sätze sie als solche kennzeichnen. Das erste Allegro — „Frithjof und Ingeborg" — und das Adagio — „Ingeborgs Klage" — sind Sinfoniesätze schlecht und recht, die ohne die Überschriften den Gedanken an ein Programm überhaupt nicht aufkommen lassen würden. Das hierauf folgende „Intermezzo" — „Lichtelfen und Reifriesen" — ist der Form nach ein Scherzo, das uns offenbar von den Abenteuern und Gefahren des zum Kampfe ausgezogenen Frithjof erzählen will. Der vierte Satz endlich ist, nach einem Klagemotive der Ingeborg, das auch den zweiten Satz eingeleitet hatte, der „Rückkehr Frithjofs" gewidmet, die nun in einem frischen, mit dem ersten Satz charakterverwandten Allegro unter gelegentlicher direkter Anknüpfung an frühere Motive zu jubelndem Ausdruck gelangt. — In einem ähnlich äußern Verhältnis zur Gattung der Programmusik steht desselben Komponisten Suite: „Im Schloßhof", eigentlich nur eine lockere Aneinanderreihung einzelner, musikalisch in sich abgerundeter Charakterstücke oder Stimmungsbilder, die hier nur in reicherer Gewandung auftreten, als ihre zahlreichen Verwandten in der Klaviermusik. Die charakteristischen Titel der einzelnen Sätze lauten: 1. Türmerlied. Ankunft der fremden Ritter. 2. Traum unter der Linde. 3. Spielmann. 4. Liebesszene. 5. Tournier.

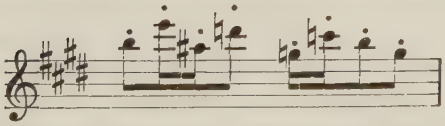
Auf gleichem Standpunkt steht die Sinfonie „Odysseus" von Heinrich von Herzogenberg (1843—1900). (1. Die Irrfahrten. 2. Penelope. 3. Die Gärten der Kirke. 4. Das Gastmahl der Freier.), sowie die Sinfonie: „Ländliche Hochzeit" von Karl Goldmark (geb. 1830), die sich in ihren fünf Sätzen — 1. Hochzeitsmarsch (Variationen). 2. Brautlied (Intermezzo). 3. Serenade (Scherzo). 4. Im Garten (Andante). 5. Tanz (Finale) — der Hof-

mannschen Suite besonders nahe verwandt zeigt, wenn sie auch, namentlich in den beiden Ecksätzen, eine breitere, mehr sinfonische Ausgestaltung erfahren hat.

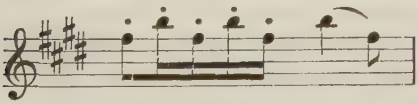
Im Gegensatz zu den bisher genannten Tonsetzern betritt Georg Riemenschneider (geb. 1848) wieder den Boden der sinfonischen Dichtung. In drei wertvollen Arbeiten dieser Gattung hat er jedoch gezeigt, daß ihn seine Neigung zum programmatischen Tonschaffen den Forderungen der absoluten Musik nicht ganz zu entfremden vermochte. Ein verhältnismäßiges Überwiegen programmatischer Tendenz bekundet noch seine „Julinacht", sinfonisches Gedicht nach einer Dichtung von H. Lingg. Hohe Geigentremolos, von weichen Holzbläserakkorden unterstützt, schildern die Schwüle der Sommernacht, in der wir einen unglücklich Liebenden, aber von seinem Geschick nicht zu Boden Geworfenen seine Gefühle ausströmen sehen. Da klingt fröhliche Hochzeitsmusik an sein Ohr: „Hörst du's, wie zur Hochzeitsnacht Flöte tönt und Geige? Was dich so stolz und elend macht, schweige, mein Herz, verschweige". Wohl regt sich in ihm das schon überwunden geglaubte Gefühl der Liebe von neuem — die zu der heitern Tanzweise erklingende Melodie des Violoncells und das sich anschließende Klarinettensolo sollen es uns sagen — stolz jedoch weiß er es zu bekämpfen. Doch es kehrt, wenn auch ruhiger und gedämpfter, zurück — die Violoncellmelodie ertönt jetzt im Horn — um aber, nach plötzlichem Abbrechen, wie durch einen schnellen, unwiderruflichen Entschluß für immer zum Schweigen gebracht zu werden. Der Tondichter hat das wegen seiner Stimmungsgegensätze der musikalischen Behandlung nicht ungünstig liegende Programm in musikalisch unanfechtbarer, freilich formell durchaus freier Weise zu verwirklichen gewußt, wenn auch für das volle Verständnis der Einzelheiten die Kenntnis des Programms nicht entbehrt werden kann. — Musikalisch selbständiger zeigt sich die „Nachtfahrt", Ballade, nach einem Gedicht von J. N. Vogl. Es ist nur eine einzige, ungeteilte Stimmung, der der Dichter in den der Partitur vorgedruckten Versen Ausdruck verleiht: die der wunschlosen, über Freud und Leid des Lebens erhabenen Ruhe, die eine einsame nächtliche Fahrt auf dem See in ihm erregt.

Dementsprechend ist auch die Komposition weniger eigentliche Programm- als vielmehr nur Stimmungsmusik, durch wellenartig steigende und fallende Figuren dreier Klarinetten zur charakteristischen Einheit zusammengeschlossen. Da aber ein Tonstück bei längerer Dauer der Kontraste nicht entraten kann, so unterbricht der Komponist das Einerlei der Barkarole durch einen heftig bewegten und einen zart-innigen Mittelsatz, die uns vom rein musikalischen Standpunkt aus willkommen sind, wenn sie auch in ihrer Bedeutung an der Dichtung keine Stütze finden. — Mehr als kühne Tonmalerei, als im Sinne einer inhaltlich fortschreitenden Programmusik bedeutsam erscheint die dritte der sinfonischen Dichtungen Riemenschneiders, der „Totentanz" (nach Goethes Ballade). Nach einer kurzen langsamen Einleitung, in der auf dem Grunde entlegener Harmonieverbindungen mit gedämpften Streichinstrumenten und leise hinzutretenden Bläsermotiven ein Bild mitternächtiger Kirchhofsruhe entworfen wird, fängt es in den ersten Violinen an sich heimlich zu regen; bald folgen die zweiten Violinen mit den übrigen Stimmen des Quartetts, nach und nach Holzbläser, Blech und Pauken und damit beginnt in grotesker Tonmalerei der unheimliche Tanz, der hauptsächlich durch die das Klappern der Gebeine nachahmenden Rhythmen:

oder:



oder:



sein charakteristisches Gepräge erhält. Auch in diesem Stück hat sich der Komponist einer gewissen, vom Programm unabhängigen

Form versichert, indem er eine Art zweiten Themas in der Dominante E-dur einführt, das später, ohne daß von einer eigentlichen Wiederholung der ersten Teils die Rede wäre, in der Tonika wiederkehrt. Auf die originellen Einzelheiten des Stückes, besonders in instrumentativer Beziehung, einzugehen, müssen wir uns versagen. Am Schlusse donnert die Glocke (Tamtam) ein mächtiges Eins, und mit einer hinabsausenden Streicherpassage, an die nur noch ein paar gehaltene Schlußakkorde angehängt werden, verschwindet der ganze Spuk.

Die Arbeiten Riemenschneiders sind zwar, wie man sieht, im Anschluß an bestimmte Programme entstanden und ohne deren Kenntnis nicht mit vollem Verständnis zu genießen, aber doch stets der allgemeinen musikalischen Formbildung entsprechend und nie ihr Gewalt antuend entworfen und somit durchaus künstlerisch berechtigte Erscheinungen.

In die Zeit der Entstehung der besprochenen Riemenschneiderschen Werke, d. h. in den Anfang der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts, fällt auch die Komposition der sinfonischen Dichtung „Maria Stuart" von Jean Louis Nicodé (geb. 1853), ein Werk, das, wie wenig andere, ein festes Formgerüst — das der Ouvertüre — mit einer ausgesprochen programmatischen Tendenz zu vereinigen weiß. So wie das Stück daher einerseits als Konzertouvertüre — von allerdings ausgeprägtester Eigenart — aufgefaßt und genossen werden kann und in diesem Betracht mit den Konzertouvertüren Mendelssohns auf eine Stufe zu stellen ist, so verrät es doch anderseits in viel eingreifenderer Weise das Streben des Komponisten nach engstem Anschluß an das im Titel ausgesprochene Programm. Schon der erste Teil der Einleitung deutet mit seinen Klagemotiven innerhalb eines in straffem $^6/_4$-Takt sich bewegenden marschartigen Sätzchens auf die in den Banden der Gefangenschaft schmachtende königliche Dulderin. Plötzliche Trompetenstöße steigern den Eindruck zwingender Gewalt und zugleich — in dem Rezitativ der Klarinette — die Schmerzensausbrüche der Gefangenen. In zunehmender Bewegung treibt es dem Allegro zu, in dem nun der Gegensatz der brutalen Gewalt und des ihr überlieferten hülflosen Weibes zu breitem Ausdruck gelangt. Erst

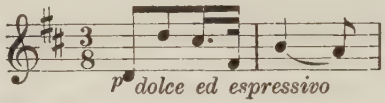
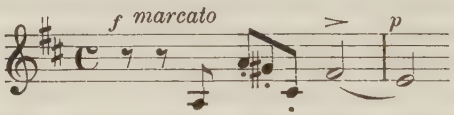
mit dem zweiten Thema gewinnen freundlichere Töne die Oberhand: elegische Erinnerungen an vergangene schönere Zeiten scheinen an der Seele der Königin vorüberzuziehen. Es gelingt ihnen, am Schlusse des ersten Teils einen freudigen Umschwung der Stimmung herbeizuführen, der wohl als der Ausdruck der Hoffnung auf eine endliche Befreiung in dem Gemüte der Königin gedeutet werden darf. Doch schnell verdüstert sich die Szene wieder, in schreckhaft-leisen Posaunenakkorden und dumpfen Schlägen der Pauken scheinen sich drohende Wolken zusammenzuballen. Neue Ausbrüche schmerzlicher Klage und wehmütiger Erinnerung, in die jetzt das leise auftauchende, aber schnell sich Geltung verschaffende Gewaltmotiv immer störender eingreift, um nach längerem, auf- und abwogendem Kampfe — mit Beginn des Repetitionsteils — das Feld für sich allein wieder zurückzugewinnen. Daß nun der erste Teil mit den bekannten modulatorischen Modifikationen wiederholt wird, ist — vom programmatischen Standpunkt aus — natürlich die Achillesferse des Werks, es teilt sie aber mit allen ähnlichen Werken von fester musikalischer Form bis zur großen „Leonoren-Ouvertüre" Beethovens hinauf, deren programmatische Idee Richard Wagner dadurch „bis zur Unverständlichkeit entstellt" fand. Anstelle des Siegesjubels, mit dem der erste Teil geschlossen hatte, endet die Repetition fff auf einem grell einschneidenden verminderten Septimenakkord. Das Verhängnis bricht herein: langsam hinabsteigende große Terzen der Klarinetten über stockenden leisen Paukenschlägen und eine seufzend ersterbende Melodie eines Solo-Violoncells schildern den tragischen Ausgang. Mit dem jetzt zum Trauermarsch gewordenen $^{6}/_{4}$-Sätzchen der Einleitung geht das Stück in stimmungsvoller Weise leise zu Ende. — Ein zweites, einige Jahre später entstandenes Werk desselben Komponisten unter dem Titel: „Die Jagd nach dem Glück" soll hier nur genannt werden, da es trotz der programmatischen Überschrift völlig auf eigenen musikalischen Füßen steht. Sagt doch der Komponist selbst in der Vorbemerkung zur zweiten Ausgabe (die erste war einfach unter dem Titel: Introduktion und Scherzo erschienen): „Die musikalische Anregung zu dieser Komposition verdanke ich dem berühmten

Hennebergschen Bilde. Aus rein musikalischen Gründen sah ich jedoch von einer Konformität der Auffassung ab und erlaubte mir, für mich als Komponist, eine eigene, freiere in Anspruch zu nehmen."

Etwas jüngern Datums als die soeben erwähnten Arbeiten Nicodés sind August Bungerts: „Auf der Wartburg" (in freier Ouvertürenform, 1876) ,Ludwig Heidingsfelds „Totentanz" (1878), Moritz Moszkowskis „Jeanne d'Arc", sinfonische Dichtung in vier Abteilungen (1878), die beiden sinfonischen Dichtungen Paul Geislers: „Der Rattenfänger von Hamein" (1880 durch den Allgemeinen Deutschen Musikverein in die Öffentlichkeit eingeführt) und „Till Eulenspiegel", Hans Hubers „Tellsinfonie" (1881), Cornelius Rübners: „Friede, Kampf und Sieg", Hugo Wolfs sinfonische Dichtung „Penthesilea", nach dem gleichnamigen Trauerspiel Heinrich von Kleists (1883), in Partitur bearbeitet von J. Hellmesberger. Das letztgenannte Werk gibt sich als eine Art Sinfonie in drei (zusammenhängenden) Sätzen. Der erste, lebhafte, ist überschrieben: „Aufbruch der Amazonen nach Troja", der zweite, in sehr gehaltenem Zeitmaß sich bewegende: „Der Traum Penthesileas vom Rosenfest", der dritte, sehr lebhafte: „Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung". Der Tondichter folgt also nicht eigentlich dem Gange des Dramas, sondern stellt nur eine Reihe mit Bezug auf die Person der Penthesilea ausgewählter Stimmungsbilder zu einem in sinfonischer Weise geordneten Ganzen zusammen. Wieder einsätzig sind die beiden sinfonischen Dichtungen von Max Puchat: „Euphorion", nach Goethes „Faust", II. Teil, 2. Akt (1888) und „Leben und Ideal" nach Schillerschen Worten (1892), wogegen Richard Burmeister in seiner, ebenfalls durch das Hennebergsche Gemälde angeregten sinfonischen Phantasie: „Die Jagd nach dem Glück" (1893) wieder die mehrsätzige sinfonische Form bevorzugt. In den beiden ersten, normal-sinfonisch angelegten Sätzen sucht der Tondichter das frühere Leben des Glücksjägers, seine Jugend, die Zeit seiner ersten Liebe darzustellen, um dann in einem dritten, freier angelegten, die eigentliche Jagd nach dem Glück zu schildern. Hier kehren die Hauptthemen der beiden

ersten Sätze wieder, werden aber gewissermaßen negiert und persifliert und dem tollen Jagen nach dem unerreichbaren Phantom des vermeintlichen Glücks zum Opfer gebracht. In dem Augenblick, wo der Dahinstürmende das Phantom zu erfassen glaubt, ereilt ihn in jähem Sturze sein Verhängnis, der Tod. Ein letzter Liebesgruß (Zitat aus dem zweiten Satz) erinnert ihn an das unwiederbringlich Verlorene.

Allen diesen Werken gegenüber, die entweder ganz auf ein eingehendes Programm verzichten oder sich ihrem poetischen Vorwurf nur in großen Zügen anschließen, nähert sich Philipp Scharwenka (geb. 1847) in seiner 1893 (vielleicht schon unter dem beginnenden Einfluß R. Strauß') entstandenen Tondichtung: „Traum und Wirklichkeit" wieder dem Standpunkt ausgesprochener Programmusik. Das Programm ist dem der „Ideale" Liszts nahe verwandt: Der kühn ins Leben stürmende Jüngling, „das Herz erfüllt von wonnevollen Träumen, von sel'gem Hoffen, unbeirrtem Glauben", sieht, nachdem er liebend und wiedergeliebt die Höhe des Daseins erstiegen hat, allgemach seine Hoffnungen zerrinnen, seine Kraft erlahmen, um endlich, ohne der Trostgründe des Schillerschen Jünglings teilhaftig zu werden, im Kampfe mit dem unerbittlichen Schicksal der gänzlichen Vernichtung anheimzufallen. Das dem Werke vorausgeschickte, vom Komponisten selbst herrührende längere Gedicht ist ohne Zweifel nach musikalischen Gesichtspunkten angelegt und gewährt, abgesehen von seiner allgemeinen Geeignetheit für eine programmatisch-musikalische Behandlung, den besondern Vorteil, der Komposition wenigstens im Ganzen die bei der Sinfonie gewohnte viergliedrige Anlage zuteil werden zu lassen. Die vier Sätze fließen zwar zu einem fortlaufenden Ganzen zusammen, heben sich aber — bei freiester formeller Gestaltung jedes einzelnen — deutlich als Allegro moderato, Allegretto scherzando, Andante tranquillo und Allegro voneinander ab. Der erste Satz sucht in weit ausgespannten Themen das auf die höchsten Ziele gerichtete Streben des Jünglings zum Ausdruck zu bringen. Wie dieser sich dann, von übermächtigem Drange nach Liebe erfaßt, in das Gewühl fröhlicher Menschen stürzt und hier die Erfüllung seines heißen Sehnens findet, das schildert uns

das volkstümlich tanzartig gehaltene Allegretto scherzando und, nachdem es nach und nach verklungen — die Liebenden haben die Einsamkeit aufgesucht — das schwärmerische Andante, dessen Mittelsatzmotiv:

sich als eine rhythmische Umbildung des Hornrufs im ersten Satze:

erweist. Doch den Freuden des Lebens ist keine bleibende Statt gegeben. „Des Schicksals Ruf erschallt! Aus Liebesarmen reißt er sich los, zum Kampfe sich zu stellen: des Lebens Güter siegreich zu erringen, als sichere Stütze seines jungen Glücks.“ Mit Trompetenrufen, in die bald Hörner und Posaunen mit einstimmen, wird zu Beginn des vierten Satzes der Kampf des Lebens eingeleitet. Auch hier entlehnt der Komponist, um eine ideelle Einheit zu erzielen, die Hauptmotive dem ersten Satz und weiß aus ihnen — gelegentlich sie sogar zu einer Doppelfuge zusammenschweißend — ein lebensvolles Bild sich beständig zuspitzenden Kampfes (durch Verkleinerung der Motive) zu entwickeln. Wohl tauchen ab und zu zarte Anklänge an den ersten Satz auf — gold'ne Bilder aus selger Jugendzeit — doch barsch werden sie durch die erneuten Kampfesrufe der Trompeten zurückgewiesen. Der Kampf wird verzweifelt, noch einmal rafft der Kämpfende zusammen, was ihm an Mut und Jugendstärke geblieben, ein titanisch wildes Ringen entspinnt sich: „ein Fall, ein Sturz, ein letzter Blick gerichtet zum dunkeln Firmament — er liegt vernichtet.“ In der Coda sehen wir den Helden unter den Klängen des Chorals: „Wenn ich einmal soll scheiden“ zu Grabe getragen werden. Die Liebesmelodie aus dem zweiten Satze in ausdrucksvoller Ver-

breiterung gibt ihm das Geleite. Auch Scharwenka weiß seinem Programm mit musikalisch einwandfreien Mitteln, namentlich denen der Polyphonie, in deren Beherrschung er Liszt übertrifft, gerecht zu werden und auf diesem Wege ein Ergebnis zu erzielen, dem man auch vom absolut musikalischen Standpunkte aus seine Zustimmung nicht versagen kann. —

Das etwa wäre eine Übersicht derjenigen deutschen Meister, die in der Zeit von dem Erscheinen der sinfonischen Dichtungen Liszts bis in das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts hinein den Gedanken der Programmusik aufrecht erhalten und fortgepflanzt haben. Freilich mußten wir bemerken, daß sie sich der Mehrzahl nach nicht mit Entschiedenheit zu dem Standpunkt Liszts zu bekennen vermochten, daß sie vielmehr eine unsichere, zwischen programmatischer und absoluter Musik schwankende Haltung einnahmen, wenn nicht gar — im Sinne Schumanns — in den programmatischen Überschriften nur charakteristische Titel ihrer nach absolut-musikalischen Gesetzen aufgebauten Tonwerke erkennen ließen. Immerhin wurde durch ihr Wirken dafür gesorgt, daß das Interesse an der Gattung der Programmusik in dieser Zeit nicht erlahmte und daß diese unter den zünftigen Musikern sowohl wie unter Musikfreunden nach wie vor ein Gegenstand lebhaften Meinungsaustauschs verblieb. Daß hieran auch der von der ausländischen programmatisch-musikalischen Produktion, auf die später noch im besondern einzugehen sein wird, ausgehende Einfluß seinen Anteil hatte, darf nicht übersehen werden, wenn auch nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der hierhergehörigen Werke in Deutschland größere Verbreitung fand.

3. Kapitel.

Die Programmusik auf dem Gipfel ihrer Entwicklung. Richard Strauß.

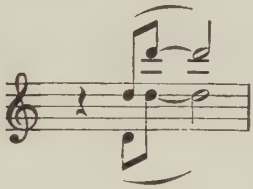
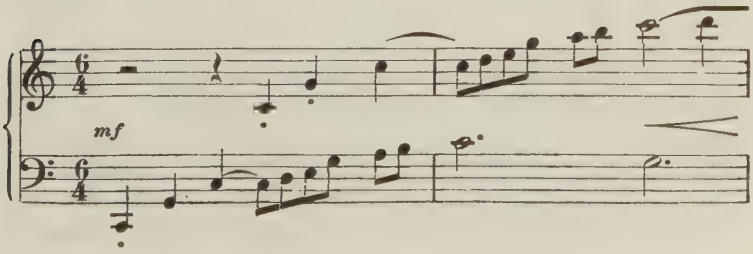
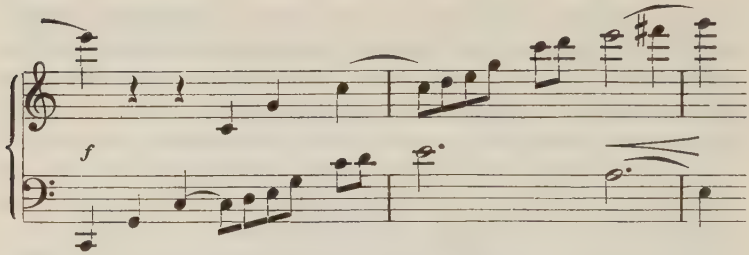
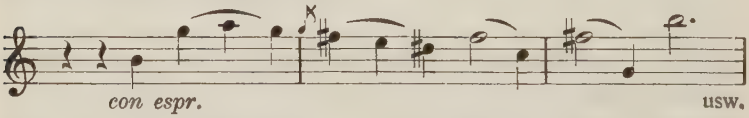
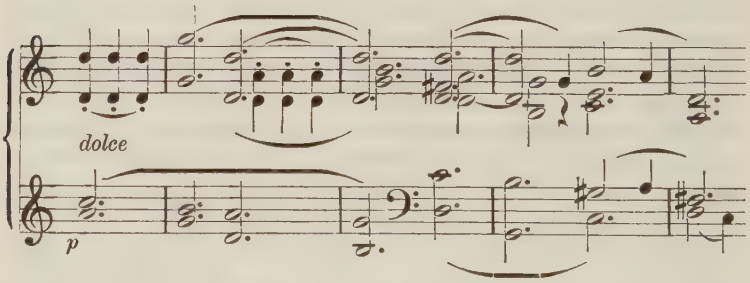
Im Frühling des Jahres 1886, auf einer Reise des Komponisten nach Rom und Neapel, entstand die Sinfonische Phantasie für großes Orchester „Aus Italien" von Richard Strauß, und hiermit tritt derjenige Meister in die Entwicklungsgeschichte der Programmmusik ein, dem es, als dem berufenen Erben nicht nur der geschichtlichen Vermächtnisse Hektor Berlioz' und Franz Liszts, sondern auch der Kunst der Instrumentierung und koloristischen Orchesterbehandlung Richard Wagners, beschieden sein sollte, die letzten Konsequenzen des programmusikalischen Stils zu ziehen und in immer kühnerm Vordringen auf diesem Wege die dieser Richtung von der Natur gezogenen Grenzen nicht nur zu erreichen, sondern zu überschreiten. Wenn wir solche Grenzüberschreitungen auch schon in den frühern Entwicklungsstadien der Programmmusik oft genug zu beobachten Gelegenheit hatten, so fanden sie, falls sie nicht überhaupt dem humoristischen Gebiete angehörten, teils als wirkliche gelegentliche Entgleisungen, teils als Ausflüsse des noch in begreiflicher Naivität befangenen Standpunktes ihrer Urheber ihre genügende Erklärung. Selbst bei Berlioz erschienen sie weniger als die Beweisstücke einer bewußten künstlerischen Überzeugung, als mehr durch seinen Drang nach Betätigung als koloristischer Instrumentationskünstler eingegeben. Endlich scheint auch Liszt, wie die chronologische Folge seiner sinfonischen Dichtungen zeigt, in der fortschreitenden Wahl seiner Programme nicht von bestimmten Grundsätzen geleitet worden zu sein, und nichts deutet darauf hin, daß er seine ästhetischen Über-

zeugungen von der musikalischen Darstellbarkeit poetischer Vorgänge und dem Machtbereich der Programmusik nach und nach erweitert habe. Richard Strauß ist der erste, in dessen programmatischem Gesamtschaffen ein systematisches Vorwärtsgehen in dieser Beziehung deutlich zutage tritt. Über die teils noch naive, teils noch nicht folgerichtig gefestigte Schaffensweise seiner Vorgänger hinaus hat er sich aus bewußter Überzeugung zu einem immer entschiedenern Vertreter reinster Programmusik fortentwickelt, und wenn er sich in seinen ersten hierher gehörigen Werken bei aller Kühnheit und Neuheit ihres Stils grundsätzlich noch nicht wesentlich über den Standpunkt seiner Vorgänger erhebt, so lassen dagegen seine spätern Arbeiten die Vermutung platzgreifen, daß es wohl kaum einen außermusikalischen Vorgang für ihn geben dürfte, den er nicht in den Bereich seiner programmusikalischen Behandlung zu ziehen sich getraute. Eine besondere Betonung erfordert hierbei die namentlich auf seine letzten Werke gegründete Wahrnehmung, daß er die musikalische Darstellung nicht auf den Gefühlsgehalt eines poetischen Vorwurfs beschränkt wissen will, wie es Liszt gefordert hatte — ohne freilich selbst dieser Forderung die gebührende praktische Nachachtung zuteil werden zu lassen — sondern daß er sie grundsätzlich wieder auf alles innere und äußere Geschehen ausdehnt und damit die Tonmalerei, von der die Programmusik ursprünglich ausgegangen war, wieder zu einem von dieser Kunstgattung untrennbaren Ausdrucksfaktor erhebt.

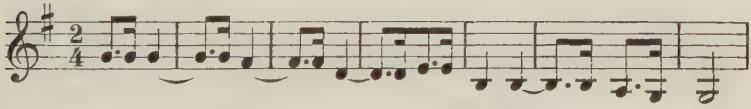
Nicht von Anbeginn seiner Laufbahn hat sich Strauß auf den Standpunkt des Programmusikers gestellt. Seine ersten Werke (Op. 1—15) sind im Gegenteil von dem Geiste der Klassiker, die bis dahin die alleinigen geistigen Führer seiner musikalischen Erziehung gewesen waren, durchtränkt, wenn auch schon in ihnen manche Züge wie aus der Ferne auf den kühnen Neuerer der spätern Zeit hinweisen. Erst durch Alexander Ritter, dessen Bekanntschaft er 1885 in Meiningen machte, wurde der damals 21 jährige in die ihm bis dahin noch fremde Tonwelt R. Wagners und F. Liszts eingeführt, und wie sehr seine angeborene Natur diese Welt als die seine erkannte, als die, nach der sein Geist gewissermaßen unbewußt bisher gelechzt hatte, das beweist der völlige Umschwung,

der sich in der kürzesten Zeit in ihm vollzog und der ihn aus den Banden der klassischen Richtung, die ihn bis dahin gezügelt hatten, der schrankenlosen Freiheit der Programmusik entgegentrieb. Die Frage, ob Strauß ohne die Einwirkung A. Ritters dem klassischen Banner treu geblieben wäre, dürfte kaum zu bejahen sein. Dieganze Richtung seines Talentes, wie es vollentwickelt, wenn auch immer noch weiterer Steigerungen fähig, schon in dem 1889 entstandenen „Don Juan" vor uns steht, im besondern sein Streben nach äußerster Schärfe der Orchestersprache, wie sie nur durch die individuellste Indienststellung jedes einzelnen Instrumentes zu erzielen ist, seine im Vergleich zu Berlioz noch verfeinerte Kunst der Farbenmischung, seine unerhörte Polyphonie, in der er alle seine Vorgänger, einschließlich R. Wagners, übertrifft, seine rücksichtslose Behandlung der Dissonanz: alle diese besondern Seiten seiner genialen Begabung konnten unmöglich urplötzlich ins Leben getreten sein, sondern mußten von Anfang an in ihm geschlummert haben und wurden durch die Anregung des ihm geistesverwandten A. Ritter nur zur Betätigung erweckt und in die ihnen einzig gemäße Bahn geleitet. Halten wir hierzu die glühende Leidenschaftlichkeit seines Temperaments, wie sie alle seine Schöpfungen durchströmt, und ihnen in so markanter Weise den persönlichen Stempel ihres Urhebers aufdrückt, so haben wir den Schlüssel dafür, daß es Strauß nicht gegeben sein konnte, an der Beschränkung auf die harmonischen Formen des Klassizismus und der sich an ihn anlehnenden Romantik, in die ihn seine Jugenderziehung gewiesen hatte, sein Genügen zu finden, daß es ihn vielmehr hinaustreiben mußte in die Gefilde einer aller formalistischen Bande entkleideten und sich nur in den Dienst bestimmender poetischer Ideen stellenden Kunst, in der allein er die ihm eigentümlichen Kräfte zum Auswirken zu bringen hoffen durfte.

Den genauen Punkt seines Richtungswechsels bezeichnet die schon erwähnte Sinfonische Phantasie: „Aus Italien". Sie kann zwar noch nicht als Programmusik im strengen Sinne angesprochen werden, da von einem dramatischen Fortschreiten in ihr keine Rede ist, weder innerhalb der einzelnen Sätze, noch in ihrem Verhältnis zu einander. Das Ganze besteht aus vier in Form einer Suite an-

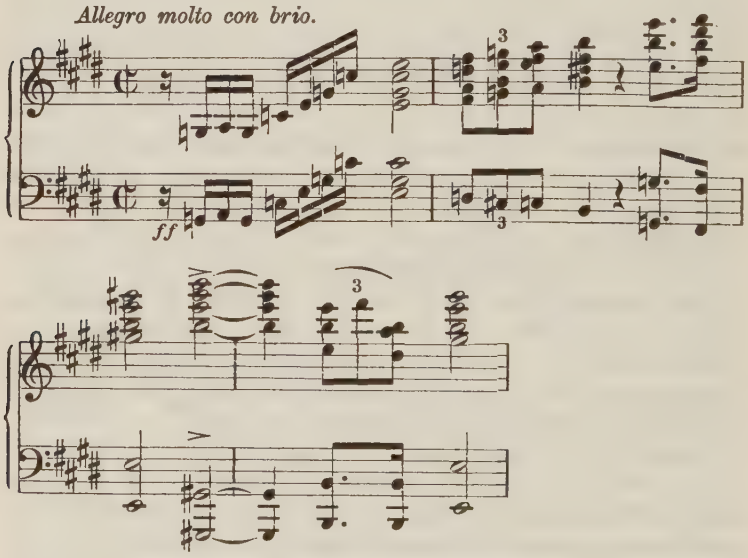
einander gereihten Charakterstücken, denen die gewählten Überschriften als Schlüssel des Verständnisses dienen. Breite, seltsam modulierende Akkorde, mehrfach unterbrochen durch das sich ausspannende, den ganzen Satz durchdringende Motiv:

schildern im ersten Stück: „Auf der Campagna“ die endlos vor den Augen sich ausbreitende unfruchtbare Ebene. Auch die eigentlichen Themen fügen sich vermöge ihrer weitausgestreckten Fassung und ihrer großen Intervallenschritte diesem Charakter an und vollenden das angestrebte Stimmungsbild im Sinne teils des Imposanten, teils des ernst und melancholisch Stimmenden. Trägt dieser Satz mehr nur einleitenden Charakter, ohne sich einer bestimmten Form anzubequemen, so ist der nun folgende: „In Roms Ruinen. Phantastische Bilder entschwundener Herrlichkeit. Gefühle der Wehmut und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegenwart“ in der Form eines ersten Sinfoniesatzes gehalten, die nur durch die Überfülle von Themen einigermaßen verhüllt ist. Der „entschwundenen Herrlichkeit“ gilt offenbar das noch aufragende Hauptthema:

während die „Gefühle der Wehmut" in dem sogleich sich anschließenden Nebenthema der Oboe:

zum Ausdruck kommen. Der drohenden Überhandnahme dieser Gefühle tritt das Bewußtsein der „sonnigen Gegenwart" mildernd gegenüber, das jedenfalls als Inhalt des eigentlichen zweiten Themas gedacht ist:

Der Satz entwickelt sich nun, nachdem bald der Schluß des ersten Teils erreicht ist, als regelrechter Sonatensatz weiter über Durchführung und Wiederholung, bis zum Schluß das Recht der Gegenwart den Sieg über die wehmütigen Betrachtungen der vergangenen Herrlichkeit davonträgt. Wenn hier von einer programmatischen Stimmungsentwicklung gesprochen werden könnte, so

ist sie doch nicht folgerichtig durchgeführt, da in diesem Falle der Wiederholungsteil natürlich hätte wegfallen müssen. Man sieht, daß der Komponist in diesem Erstlingswerke seiner neuen Richtung, wie es ja auch nicht anders zu erwarten war, den absoluten Sinfoniker noch nicht abzustreifen vermocht hat. „Am Strande von Sorrent" betitelt sich der dritte Satz — Andantino — eine in zarteste, duftigste Farben getauchte Träumerei, ein Unikum fein differenzierter Instrumentierungskunst, in feste — dreiteilige — Form gebannt. Der letzte Satz schildert „Neapolitanisches Volksleben", er ist, obwohl im $^2/_4$-Takt stehend, im Grunde eine toll ausgelassene, alle Instrumente in ihren wilden Taumel ziehende Tarantelle von riesigen Dimensionen, deren thematischer Stoff in der Hauptsache von der bekannten neapolitanischen Volksweise:

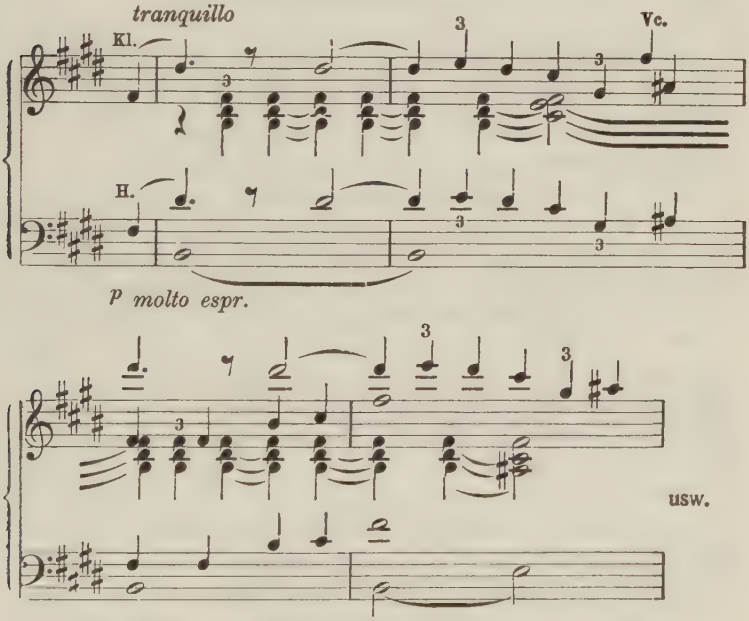


bestritten wird. Im mittlern Teil taucht, einer Oase gleich, eine ruhig gehaltene Melodie aus dem ersten Satze auf, um aber bald von einem Presto abgelöst zu werden, mit dem die bacchantische Orgie, jetzt in Tempo und Rhythmus zur wirklichen Tarantelle geworden, ihr stürmisches Ende findet.

Mit dem nächsten Werke des Komponisten, der Tondichtung „Don Juan" (1889), wird die Reihe seiner eigentlichen Programmkompositionen eröffnet. Die Absicht des Tondichters in diesem Stücke ging dahin, ein musikalisches Spiegelbild des Don Juan-Charakters zu entwerfen, wie ihn uns Nikolaus Lenau in seinem rhapsodischen dramatischen Gedichte gezeichnet hat. Strauß hat zu diesem Zwecke eine Reihe von Versen aus der ersten und der letzten Szene der Dichtung, die den Kern des Don Juan-Typus vor uns enthüllen, zu einer Art Programm seiner Tondichtung zusammengestellt, ist aber in seiner Arbeit mehrfach über dieses Programm hinausgegangen, so daß es nicht hinreicht, der Komposition in jeder ihrer Einzelzüge als Kommentar zu dienen. Dahin gehört in erster Linie der mit der Vortragsbezeichnung giocoso S. 57 der

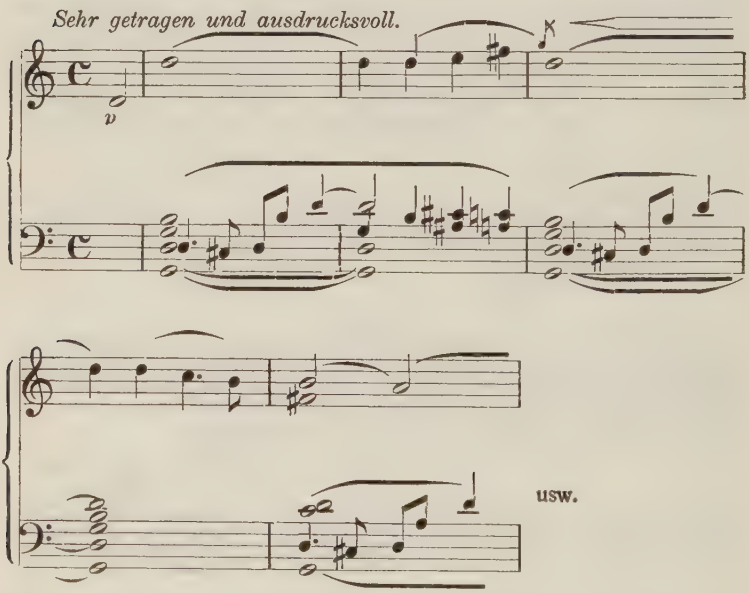
Partitur eingeführte Abschnitt, der ungezwungen nur auf die Maskenballszene der Dichtung gedeutet werden kann. Auch der Schluß der Komposition nimmt in realistischer Weise auf den Schluß der Dichtung Bezug. Alles, was sonst der Komponist im einzelnen mit Beziehung auf das Gedicht in sein Werk hineingeheimnißt haben mag, ergründen zu wollen, erscheint bei der Unsicherheit aller Konjekturarbeit — und der musikalischen insbesondere — um so zweckloser, als es den lebendigen Genuß des Kunstwerks in keiner Weise zu steigern geeignet sein würde. In großen Zügen stellt sich der musikalische Verlauf der Tondichtung also dar: Ein von C-dur seinen Anlauf nehmendes, aber sofort in die Haupttonart E-dur hineinspringendes Thema von ungestüm hinauf- und hinausdrängendem Charakter:

verleiht, als Sinnbild der Don Juan-Natur, dem ganzen Stück von vornherein das Gepräge stürmischer Leidenschaft. Auf den Schwingen der im weitern Verlauf des Themas auftretenden Triolen- und

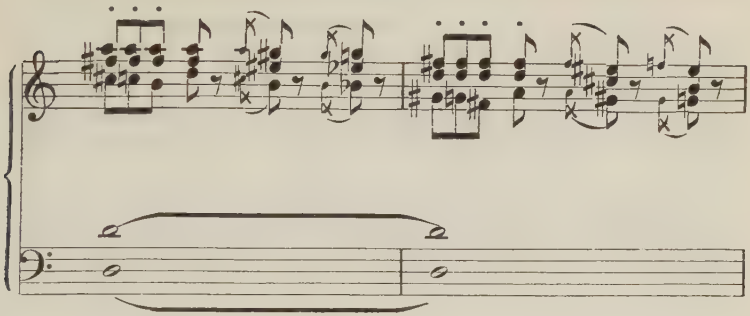
punktierten Rhythmen stürmt es hinaus ins Leben, es sogleich in seinen Höhen erklimmen, in seinen Tiefen erschöpfen wollend. Mit einem sich breit auslegenden Nonenakkord auf Fis tritt eine erste Beruhigung ein. Ein Ziel scheint erreicht, die Achteltriolen verlangsamen sich zu Vierteltriolen und eine getragene Melodie in Klarinette, Horn und Violinen:



die sich zu immer größerer Wärme und stürmischer Leidenschaft steigert, gewinnt für längere Zeit die Oberhand, die Beschwichtigung des Sehnens des Heldens zum Ausdruck bringend. Doch ihre Herrschaft ist nicht von dauerndem Bestand. Auf einem Trugschluß wird ihr durch das Sturm- und Drangmotiv ein jähes Ende bereitet. „Der Odem einer Frau," heißt es im Programm, „heut Frühlingsduft, drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft." Weiter geht's im Sturme des Genusses, auf veränderten

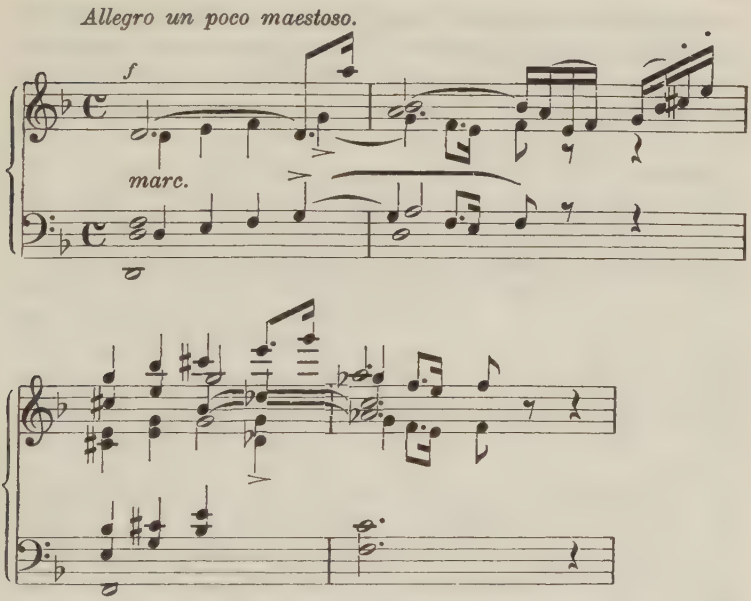
Wegen mitten ins Leben hinein. Plötzlich schlägt die Stimmung ins Elegische um: eine von weinerlichen Seufzern der Flöten unterbrochene klagende Weise taucht in den Bratschen und Violoncellen auf, aus der sich aber bald eine neue, sehr ausdrucksvolle Melodie der Oboe herausschält, die, von jener (jetzt aber in Dur erhellten) Klageweise begleitet, alles Leid abgestreift zu haben scheint und nur wohlige Glücksstimmung atmet:

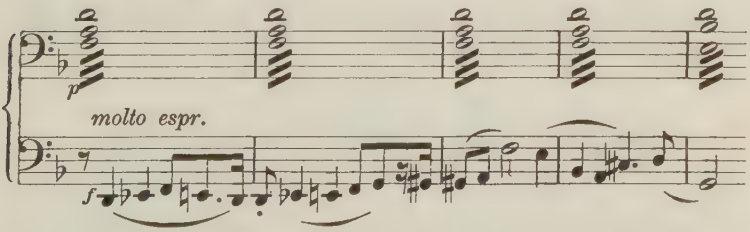


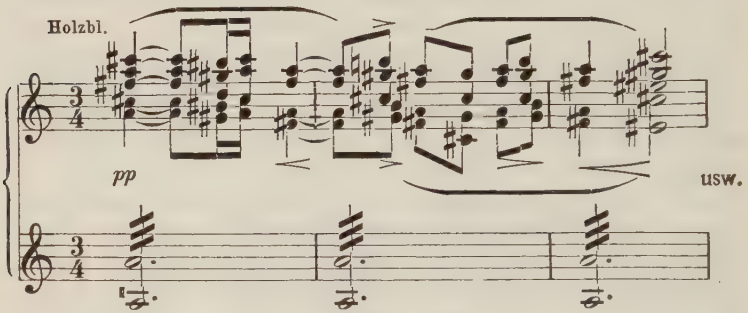
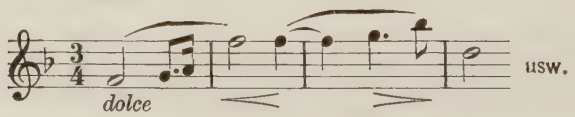
Eine neue Frauenseele ist es, die der Held, wie es scheint, nicht ohne Widerstand, in den Bann seines Liebeswerbens gezogen hat. Aber auch hier ist ihm keine bleibende Stätte bereitet. Gewaltsam reißt er sich los und stürzt sich mit unverminderter Lebenskraft — die Unisono-Melodie der Hörner scheint es andeuten zu sollen — in den Strudel des Lebens, um seiner Begierde neue Nahrung zu suchen. Da winken ihm lustige Klänge:

Es sind die verführerischen Freuden des Karnevals, die ihn in ihr Netz zu ziehen wissen, und die er nun bis auf die Neige auszutrinken unternimmt. Aber auf Kosten seiner Kraft. Ohnmächtig bricht er plötzlich zusammen und wie im Traume sieht er sich von den Bildern der entschwundenen glücklichen Stunden umgaukelt. Allgemach kehren ihm die Kräfte zurück. Hinaus und fort geht es wieder „nach immer neuen Siegen, so lang der Jugend Federpulse fliegen." Wieder taucht die Lebenskraftmelodie der vier Hörner auf, um nach und nach das ganze Orchester zu durchdringen und alles auf ihren Ton abzustimmen. Die Brust erfüllt von übermächtigem Liebesdrang, sieht sich der Held auf die Höhen des Lebens hinaufgetragen. Da bricht — auf dem Gipfelpunkt eines langen Crescendos, noch vor Erreichung der Auflösung der Dominantseptimenharmonie h-dis-fis-a — die Entwicklung plötzlich ab, um nach einer Generalpause, auf dem Wege des Unterdominantdreiklangs a-c-e unter leisen herabrinnenden Gängen der Geigen den E-moll-Dreiklang zu erreichen, auf dem das Stück saft- und kraftlos erstirbt. In dem einschneidenden F der Trompeten, das sich als grell dissonierende Synkope auf den so schwächlich erklingenden Unterdominantdreiklang legt, ist offenbar der Todesstich von der Hand Don Pedros zu erkennen, dem Don Juan am Schlusse des Lenauschen Gedichtes zum Opfer fällt, in der in Terzen abwärts rieselnden Geigenpassage das dem entseelten Körper entströmende Blut. Die Lebenskraft des Helden ist gebrochen, „der Brennstoff ist verzehrt und kalt und dunkel ward es auf dem Herd".

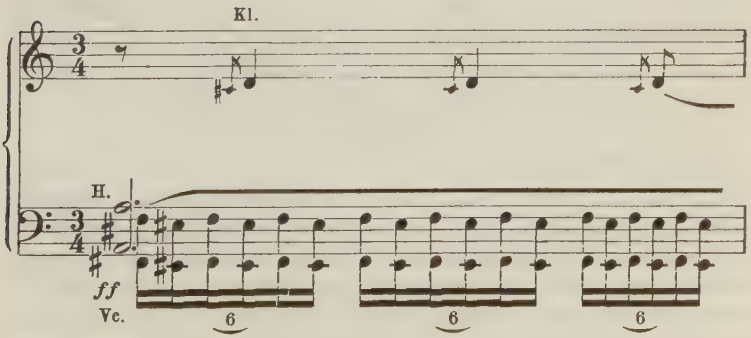
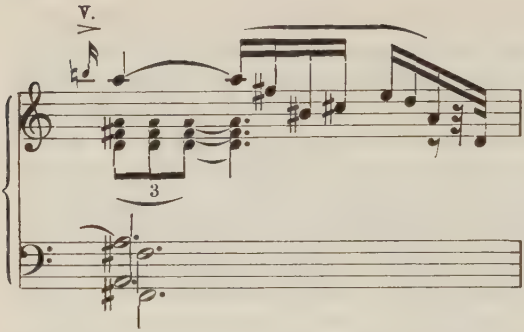
Das Stück ist in einer Art freier Ouvertürenform geschrieben, aber, trotzdem es in programmatischen Fesseln einhergeht, von einer Natürlichkeit musikalisch-logischen Fortgangs und einem Schwung der Entwicklung, die es hoch über seine Gattung hinausheben und ihm einen absolut-musikalischen Kunstwert verleihen.

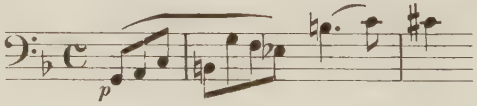
Als zweites Werk der neu eingeschlagenen Richtung folgt die Tondichtung „Macbeth" (1890) nach Shakespeares Drama. Obwohl schon vor dem „Don Juan" entworfen, ist das Stück erst nach ihm vollendet und veröffentlicht worden. Wie dort handelt es sich auch hier um die musikalische Zeichnung eines wildleidenschaftlichen Charakters. Aber nicht die Leidenschaft maßloser Genußsucht, sondern die unmenschlicher Grausamkeit und Rachsucht war es, die hier in Tönen geschildert werden sollte. Als notwendige Ergänzung zu Macbeths Charakter mußte auch Lady Macbeth in der Tondichtung eine Stelle finden, war sie es doch, das stolze, von brennendem Ehrgeiz, Königin zu werden, erfüllte Weib, die ihrem vor dem Verbrechen des Königsmords anfänglich noch zurückschreckenden Gemahl die endliche Entschlossenheit zur Ausführung der Tat in die Seele zu pflanzen wußte. Die Aufgabe war für den Komponisten hier wesentlich schwieriger, als im „Don Juan", einesteils weil der Darstellung nicht wie dort eine Reihe äußerer Momente zu Hülfe kam, die das Stück in der Übersichtlichkeit der formellen Gestaltung begünstigt hätten, andernteils, weil es hier an jedem freundlich-heitern Gegensatz gebrach, durch den der düstere Gesamtcharakter wenigstens vorübergehend hätte erhellt werden können. (Wie der Komponist dieser letztern Schwierigkeit begegnet ist, werden wir gleich sehen.) Mußte somit der Tondichter seine Aufgabe rein psychologisch auffassen und zu lösen suchen, so stehen auch dem Hörer keine äußern Hilfsmittel des Verständnisses zu Gebote, und die Ausdeutung der tondichterischen Absichten erscheint dadurch wesentlich erschwert. Daß mit dem nach einem fanfarenhaften Eingangsmotiv einsetzenden ersten Thema:



die finstere Energie des Helden gezeichnet werden soll, ist unschwer zu erkennen, und es hätte der parenthetischen Hinzufügung des Namens Macbeth zu diesem Thema kaum bedurft. Im weitern gesellt sich zu diesem Thema ein zweites, eng zu ihm gehörendes:

das nagende Gewissen möchte ich's nennen, das ihn wie sein Schatten begleitet, und wenn er handeln will, zu zaudern zwingt. Dieses Gewissen zum Schweigen zu bringen, ist die Aufgabe, die sein Weib

sich gestellt hat. Sie will die zum Teil schon erfüllte Prophezeiung der Hexen in ihrem ganzen Umfang zur Wahrheit machen, sei es auch um den Preis des Verbrechens. Wie sie ihm schmeichlerisch-verführerisch in den Ohren liegt, das soll uns das folgende Motiv sagen:

Der Sicherheit des Verständnisses wegen hat hier der Komponist die Worte der Lady Macbeth (I. Aufz., 5. Szene) in die Partitur eingetragen: „O eile! Eile her! damit ich meinen Geist in deinen gieße, durch meine tapfere Zunge diese Zweifel und Furchtgespenster aus dem Felde schlage, die dich wegschrecken von dem goldnen Reif, womit das Glück dich gern bekrönen möchte." Ihre Verführungskünste scheinen jedoch nicht den erhofften Eindruck auf Macbeth zu machen und so läßt sie ein stärkeres Geschütz auffahren, indem sie ihre Liebe zu ihm als Fürsprecher ins Feld schickt. So und nicht anders kann und soll wohl die S. 19 der Partitur auftretende ausdrucksvolle Melodie:

zu der sich jene schmeichlerischen Motive als Gegenstimmen gesellen, verstanden werden. Wenn freilich damit der Komponist dem dramatischen Gedicht, das von diesen Liebesäußerungen der Lady nichts weiß und die Liebe zu ihrem Gemahl mit keinem Worte als

das Motiv ihres Verhaltens hinstellt, Gewalt antut, so hat er auf der andern Seite dadurch ein Gegengewicht gegen die finstere Strenge, die im übrigen die Tondichtung durchweht, gewonnen, das vom musikalischen Standpunkt aus nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Doch auch die Liebe seines Weibes scheint nicht die Kraft zu haben, Macbeth zum Entschluß zu bringen, sondern ruft nur von neuem das stachelnde Gewissen in ihm wach. Aber der Ehrgeiz und die Herrschsucht des Weibes sind unbezähmbar. Immer leidenschaftlicher weiß es ihn zu umgarnen, die Leidenschaft steigert sich zur Wildheit, die alle Grenzen überfliegt und der gegenüber endlich auch Macbeth den letzten Rest seines sittlichen Haltes, wie er immer noch sporadisch in dem Auftauchen des Gewissensmotivs zu erkennen gewesen war, verliert. Mit dem im fff des Orchesters (S. 38) sich mehrmals in aufsteigender Sequenz marcatissimo wiederholenden Fanfarenmotiv der Einleitung und einer sich anschließenden wild dahinstürmenden Passage der sämtlichen Streicher erscheint der Entschluß Macbeths, die Bahn des Verbrechens zu beschreiten, besiegelt. Wir sind in der Mitte der Partitur angelangt. Die zweite Hälfte bringt das Aufgehen der im ersten Teile ausgestreuten verbrecherischen Saat. Das Macbeth-Motiv tritt wieder in den Vordergrund, zugleich mit ihm ein schon früher bei den Verführungsversuchen der Lady mehrfach kurz aufgetauchtes:

durch das jedenfalls die vorübergehend aufstachelnden Wirkungen jener Versuche im Gemüte Macbeths gekennzeichnet werden sollen. Jetzt haben sie darin festen Fuß gefaßt, und es folgt ein längerer Teil, der offenbar den Prozeß in der Seele des Helden vor der Ausführung der Tat veranschaulichen soll. Wir begegnen darin allen vorangegangenen Motiven, dazu noch einigen neuen, müssen jedoch darauf verzichten, für die vielfachen neu konstruierten Beziehungen derselben eine Deutung in Worten auch nur zu versuchen. Das zuletzt angeführte Motiv dringt immer siegreicher hindurch und führt in gewaltiger, sich fast überstürzender Steigerung mit dem Quartsextakkord von C-moll die Katastrophe herbei. Darauf dumpfe Ruhe, nur durch spärliche, abgerissene Horntöne unterbrochen. Da erhebt sich leise in den Bässen ein schon früher vorübergehend erklungenes Motiv:

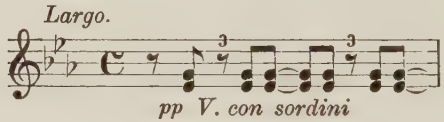
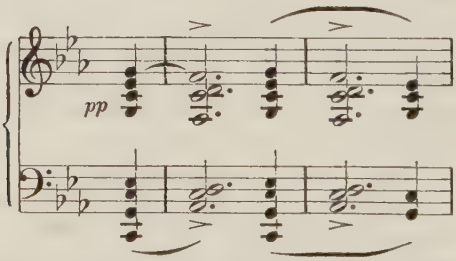
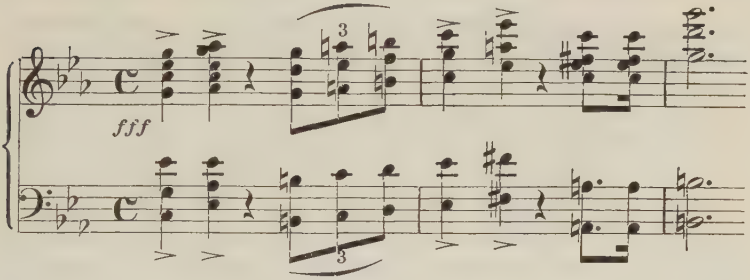
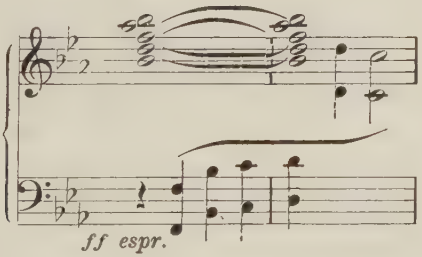


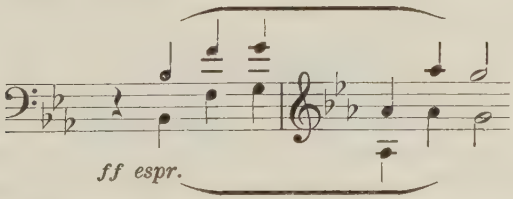
um, von den verschiedensten Instrumenten nachgeahmt, sozusagen bestätigt zu werden, während in andern Stimmen das Macbeth-Motiv dazu in Beziehung gesetzt wird. Soll die ganze längere, verhaltene, aber sehr ausdrucksvolle Stelle vielleicht auf die Reue deuten, die Macbeth nach der Tat erfaßt („mich ängstigt nur zu denken, was ich tat")? Lange hält sie freilich nicht an:

zweimal noch kehrt der leidenschaftliche Ausbruch zurück, um zu neuen Katastrophen zu führen — sollen damit die weitern, sich an den Königsmord reihenden Verbrechen gemeint sein? Jetzt erst scheint der neue König seine Stellung befestigt zu haben, denn das Macbeth-Motiv erfaßt jetzt festen Schrittes alle Instrumente, wir hören es in gerader und in Gegenbewegung, im $^4/_4$- und im $^3/_4$-Takt, es ist, als gälte es, die Sicherheit der königlichen Existenz nach allen Richtungen zu besiegeln. Aber diese Sicherheit ist nur eine scheinbare. Das Gewissen ist noch nicht zur Ruhe gekommen, wie die uns bekannten Motive des Englisch Horns und der Flöte erkennen lassen, und wenn leise Trompetenfanfaren gegen das Ende hin nochmals das Heldenhafte im Charakter des Macbeth hervorkehren zu wollen scheinen, so wird doch zuletzt durch die ganze Haltung des Schlusses die Tragik seines Schicksals außer Zweifel gestellt.

Der „Macbeth" ist in reinerm Sinne Programmusik als der „Don Juan". Wenn beide darin auf gleichem Boden stehen, daß in ihnen die musikalische Verwirklichung eines näher bestimmten oder näher zu bestimmenden poetischen Programms nachgewiesen werden kann, so entfernt sich der „Macbeth" doch weiter vom Standpunkt des absolut-musikalischen Kunstwerks, als es beim Don Juan festgestellt werden konnte. Seine Gestaltung unterliegt zu häufigem Wechsel des Tempos, der Ton- und der Taktart, sein motivischer Zusammenhang ist viel zu verwickelt, um nicht die beständige Bezugnahme auf das im Geiste des Komponisten wirksam gewesene Programm zu einem unabweislichen Erfordernis sinnentsprechender Auffassung zu machen. Da dieses Programm aber in seinen Einzelheiten nicht mitgeteilt wird, so bleibt dem Genießenden der Tondichtung nichts anderes übrig, als es auf verstandesmäßigem Wege aus dem Charakter der Motive und ihren gegenseitigen Beziehungen zu rekonstruieren, um dadurch zum Verständnis des rein musikalisch vielfach in Dunkel gehüllten Inhalts des Tonstücks zu gelangen.

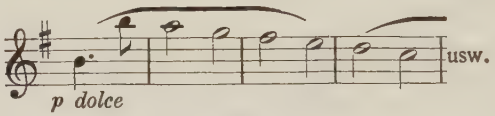
Von der Italienischen Phantasie über „Don Juan" zum „Macbeth" sehen wir Strauß auf der Bahn der Programmusik in stetiger geradliniger Richtung vorwärtsschreiten. Eine kleine Rückbiegung

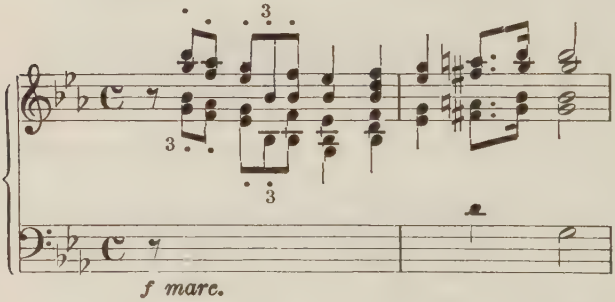
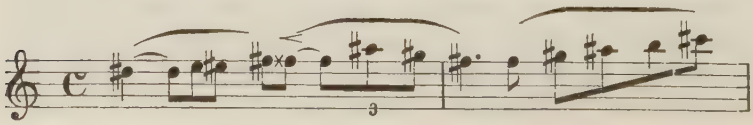
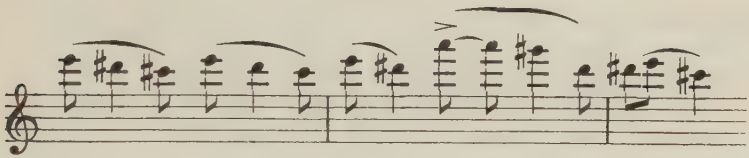
des Weges bedeutet die der Zeit nach vierte seiner sinfonischen Dichtungen: „Tod und Verklärung“ (1890), insofern hier mehr wieder die selbständig-musikalische Entwicklung in den Vordergrund tritt. Vielleicht ist das aber nur die Folge des zugrunde liegenden Programms, das, offenbar mit Rücksicht auf die programmusikalische Behandlung entworfen, sich dieser ungezwungener fügte als die beiden vorangegangenen. Die Schilderung der letzten Seelenkämpfe eines dem Tode geweihten Kranken und seine endliche Verklärung bilden den in einem der Partitur vorgedruckten Gedicht zum Ausdruck gebrachten programmatischen Vorwurf dieses Werks. Eine schwüle Todesstimmung, hervorgebracht durch seltsam haltlose synkopierende Rhythmen:

und wie vor Schmerzen sich zusammenziehende Harmonien:

lastet auf der Einleitung, nur wehmütig erhellt durch kleine melodische Motive der Oboe und einer Solovioline — „um des Kranken bleiche Züge spielt ein Lächeln wehmutvoll, träumt er an des Lebens Grenze von der Kindheit goldnen Zeit?“ Doch lange gönnt ihm der Tod nicht zu schlafen und zu träumen. Der eben erst beschwichtigte Todeskampf befällt ihn aufs neue mit zunehmender Grausamkeit und packt und schüttelt den Zitternden mit eiserner Hand:

Als der Todesschmerz am höchsten gestiegen ist, tönt uns in Hörnern, Trompeten, Posaunen, Bratschen und Violoncellen unter einem ff-Akkord des ganzen übrigen Orchesters ein nach Befreiung lechzendes Motiv entgegen:

und gleich darauf ähnlich:



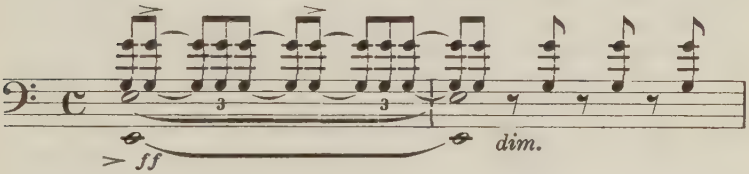
das im spätern Fortgang des Stückes zu entscheidender Bedeutung erhoben werden soll. Der Seufzer des Kranken scheint erhört zu werden, die Macht des Fiebers gebrochen zu sein. Schnell lenkt der Satz in ein ruhigeres Fahrwasser ein und mündet in ein lang-

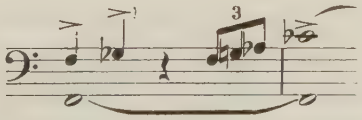
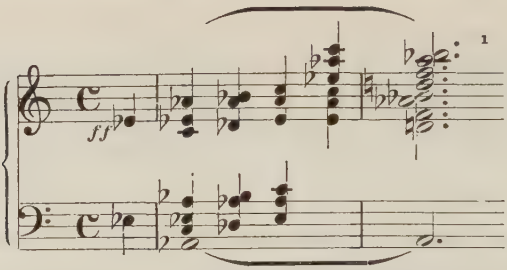
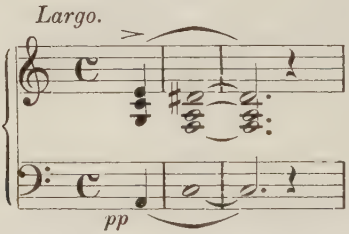
sames G dur-Sätzchen idyllischen Charakters aus, in dem über einer einfachen Begleitung in zartem Flötenton die Kindheitsmelodie aus der Einleitung erklingt:



Der Kranke ist wieder in traumhaften Halbschlaf gesunken und sieht sein Leben „Zug um Zug und Bild um Bild" am Geiste vorüberziehen. Nach „der Kindheit Morgenrot" erscheint „des Jünglings keckes Spiel, Kräfte übend und erprobend":

„bis er reift zum Männerkampf, der um höchste Lebensgüter nun mit heißer Lust entbrennt". In zunehmender Bewegung gestaltet sich der Satz zu einem Allegro appassionato. Die Kindheitsmelodie, die auch in der Jünglingsepisode bruchstückweise aufgetaucht war, erscheint jetzt in gesättigter Instrumentierung, getaucht in das blühende Leben vollgereifter Männlichkeit, wie es in einem allmählich zur Herrschaft gelangenden neuen Thema zum Ausdruck kommt:



Mitten hinein in diesen kraftvollen Lebenserguß erdröhnen in den Rhythmen des Anfangs schreckhafte Posaunenstöße:



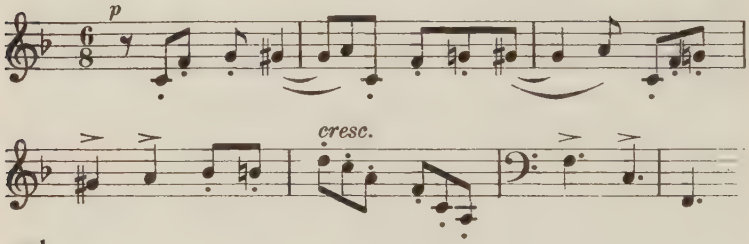
es sind die hindernden Schranken, es ist das donnernde: „Halt!“ das die kalte, höhnende Welt dem idealen Streben entgegensetzt. Aber unbeirrt von diesen sich immer wiederholenden dröhnenden Schlägen läßt es sich nicht abdrängen von seiner den höchsten Zielen zugewandten Bahn. Erst als mit dem Posaunenmotiv:

die rauhe Hand des Todes zu erneutem Andringen sich auf die Seele legt, wird ihr nach gewaltiger Erregung wieder jener Aufschrei nach Befreiung entrissen, der aber jetzt den Charakter verheißungsvoller Zuversicht in sich trägt:

und dem sich der Kranke mit schwelgerischer Begeisterung hingibt, bis ihn die Erschöpfung wieder übermannt und die so freudig erklungenen Schlußakkorde des Befreiungsjubels in die angstvollen Atemzüge des vom Fieber Gepeinigten verkehrt werden:

Kurz ist diesmal der Kampf: die dumpfen Schläge des Tamtams verkünden, daß der Tod Sieger geblieben ist. Aber jetzt erhellt sich das Bild. Im lichten C-dur ertönt über dem doppelten Orgelpunkt $\left\{\begin{matrix}G\\C\end{matrix}\right.$ der Bässe, gleichsam als die dem Tod entsprossene Blüte, das mit jenem frühern Aufschrei identische, gewissermaßen seine Erfüllung einschließende Motiv der Verklärung. Zuerst andeutungsweise in den Hörnern auftretend und nach und nach sich über die übrigen Instrumente verbreitend, erstrahlt es endlich im vollen Glanze des Orchesters, anfänglich bei aller Fülle im leisesten Stärkegrade, dann, in steter Vereinigung mit der zur Melodie des vollen

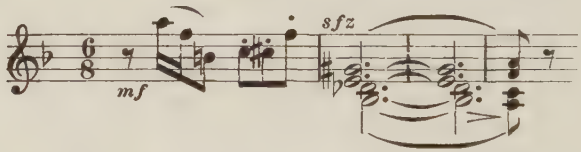
[1] Vgl. hiermit das Liebesmotiv in „Olafs Hochzeitsreigen" von A. Ritter, dem geistigen Führer unsers Tondichters, S. 200.

Lebens gewordenen Kindheitsmelodie, zum machtvollen Fortissimo anschwellend, um zuletzt, auf dem Wege eines langen Decrescendos, wie in den ätherischen Regionen fernster Erdenentrücktheit pp zu verklingen: „Welterlösung, Weltverklärung!“

Dies die Intentionen des Tondichters, wie sie sich aus dem Verlaufe der Komposition und seiner Vergleichung mit dem Programm mühelos ergeben. Gerade dieses ungezwungene Aufgehen der dichterischen Vorlage in die Musik läßt diese auch abgesehen von den programmatischen Beziehungen als ein musikalisches Stimmungsbild erscheinen, das vermöge seines musikalisch-logischen Aufbaus eines tiefgehenden Eindrucks auf den empfänglichen Hörer sicher ist.

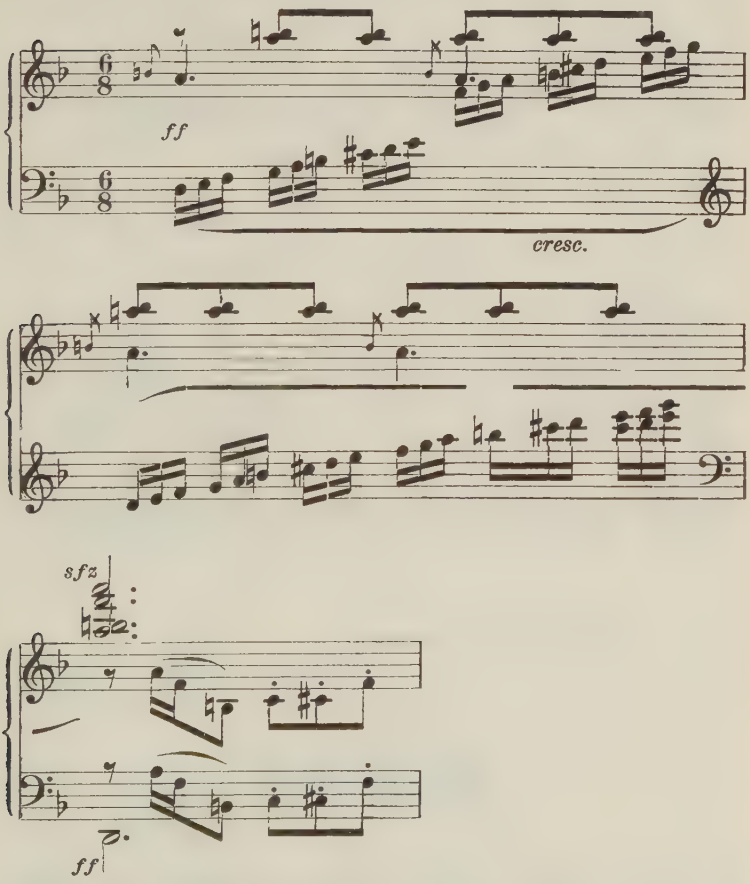
Dem fast ausnahmslos tiefernsten Charakter der drei bisher besprochenen sinfonischen Dichtungen tritt in der vierten, unter dem Titel: „Till Eulenspiegels lustige Streiche, nach alter Schelmenweise — in Rondoform“ (1895) ein musikalischer Schwank gegenüber, der in seiner grotesk-ausgelassenen Heiterkeit eine musikalische Illustration zu dem bekannten Volksbuche bilden soll. Der Ausdruck Rondoform im Titel ist nicht wörtlich zu nehmen, das Stück ist vielmehr eine kaleidoskopische Aneinanderreihung einzelner Szenen, die durch das Band zweier Eulenspiegel-Motive zum Ganzen zusammengefaßt werden. Die im Begriff des Rondos liegende häufigere Wiederkehr bezieht sich hier nicht auf einen ganzen Teil, sondern nur auf diese beiden Motive, die unaufhörlich an der Arbeit sind, die das Ganze wie ein Sauerteig durchdringen und ihm den Charakter des Humorvollen aufprägen. Der „Eulenspiegel“ ist eine Humoreske, und wie es im Wesen der Humors liegt, sich in Sprüngen und Gegensätzen zu bewegen, so war, wenn irgendwo, hier ein Verlassen ebenmäßig sich entwickelnder Form am Platze, ja ein völlig freies motivisches Schalten und Walten geradezu geboten. Und so wirkt denn das Stück ganz in dem beabsichtigten Sinne auf den Hörer, auch wenn er der dazuzudenkenden Schelmenstreiche ganz unkundig wäre. Das dem Werke zugrunde liegende genauere Programm hat Strauß nicht veröffentlicht. Auf eine vor der ersten Aufführung des Stückes in Köln von Dr. Franz Wüllner, dem damaligen Leiter der Gürzenich-

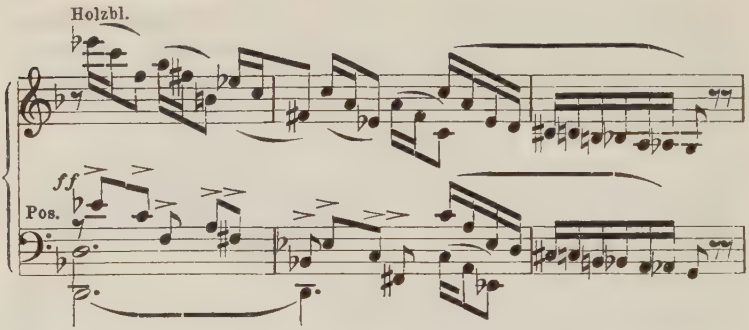
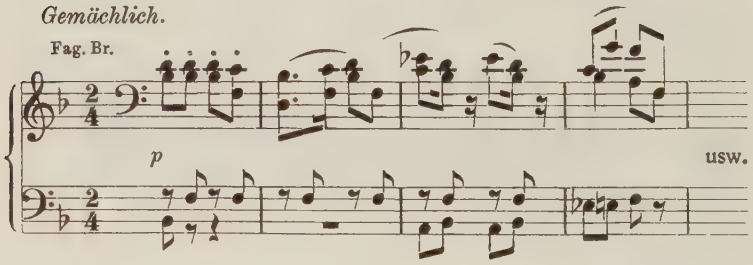
konzerte, mit Bezug hierauf an ihn gerichtete Anfrage antwortete er: „Es ist mir unmöglich, ein Programm zu ‚Eulenspiegel' zu geben: was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde, in Worte gekleidet, sich oft seltsam genug ausnehmen, vielleicht sogar Anstoß erregen. Wollen wir diesmal die Zuhörer selbst die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht. Zur Erleichterung des Verständnisses dürfte es genügen, die beiden Eulenspiegelthemen mitzuteilen:

und:

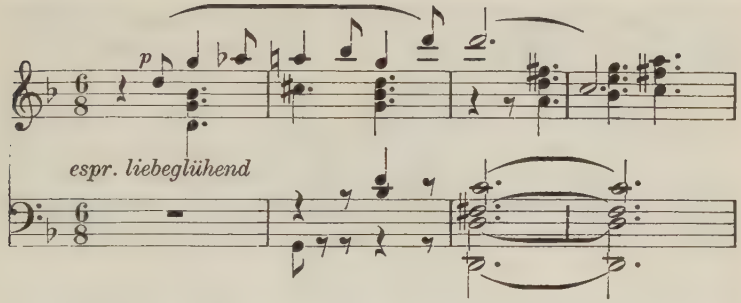
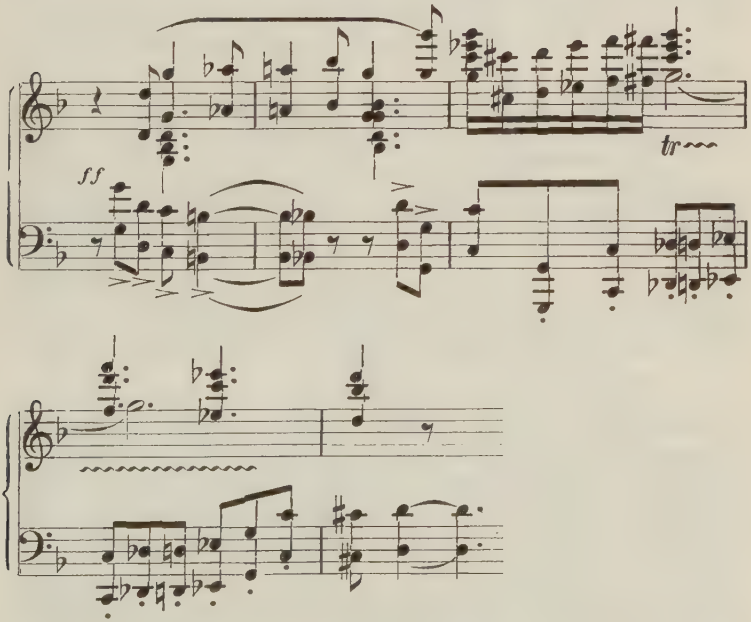


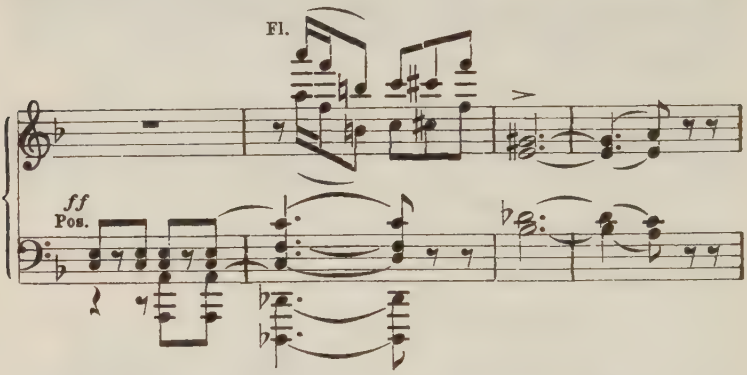
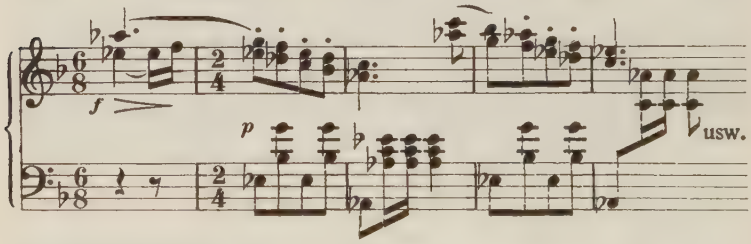
die das Ganze in den verschiedensten Verkleidungen und Stimmungen, wie Situationen, durchziehen bis zur Katastrophe, wo Till aufgeknüpft wird, nachdem das Urteil, der Tod, über ihn gesprochen wurde. Im übrigen: lassen wir die lustigen Kölner erraten, was ihnen ein Schelm für lustigen Schabernack angetan hat." Über die genauern Absichten des Komponisten hat uns W. Mauke in seiner Erläuterung des Werkes einigermaßen aufgeklärt, nachdem ihm der Komponist zu diesem Zwecke seine mit Randbemerkungen versehene Originalpartitur zur Verfügung gestellt hatte. Diese Bemerkungen waren um so nötiger, als sich Strauß nicht eng an das Volksbuch gehalten, sondern sich die Schelmenstreiche Eulenspiegels nach seinem Geschmack und offenbar mit Rücksicht auf die Bedürfnisse seiner Komposition zurechtgelegt hat. An der

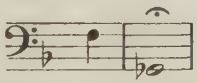
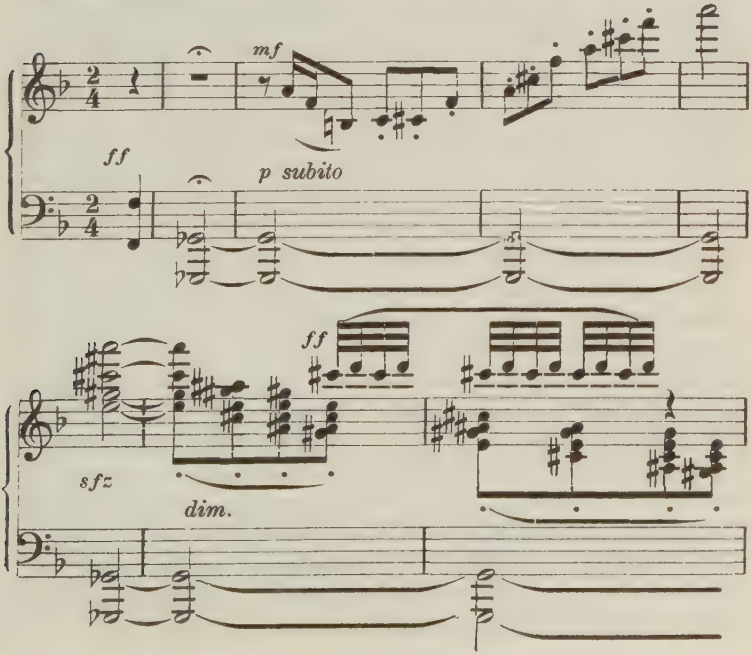
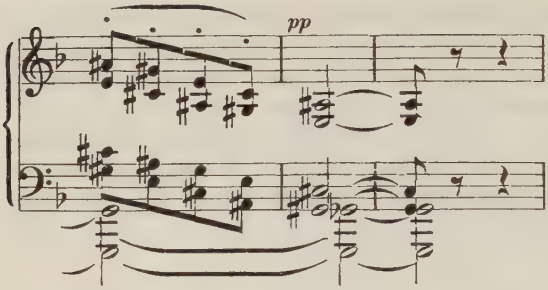
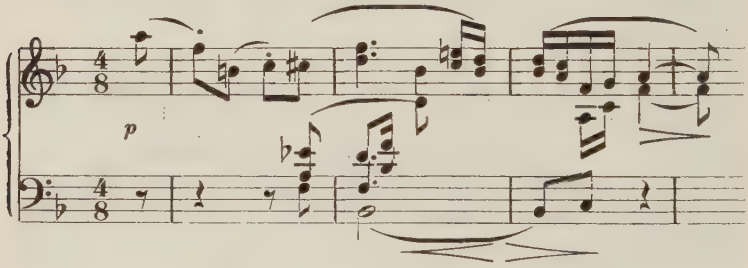
Hand dieser Aufklärungen fallen uns die Lösungen der programmatischen Rätsel freilich mühelos in den Schoß. Wir sehen Till: „Hopp! zu Pferde mitten durch die Marktweiber“ hetzen:



sich aber „mit Siebenmeilenstiefeln“ aus dem Staube machen

wir sehen ihn „als Pastor verkleidet von Salbung und Moral triefen“:

wobei zwischendurch der Schelm:

sich nicht verleugnen kann; wir sehen ihn ernstlich sich verlieben und seine Liebe (mit Hülfe einer rhythmisch-melodischen Umwandlung des Hauptmotivs) erklären:

ch aber einen Korb holen und wütend (mit dem umgekehrten lotiv) wieder abziehen:

wir sehen, wie er den gelehrten philisterhaften Professoren in einem aus dem ersten Hauptmotiv gebildeten kanonischen Wirrsal „ein

paar ungeheuerliche Thesen“ aufstellt, die Verblüfften und darüber in fünf Sprachen Disputierenden mit einer „großen Grimasse von weitem“:

ihrem Schicksal überläßt und einen Gassenhauer trällernd:

sich leichtfertig von dannen trollt. So geht es weiter, für eine Zeit in gemächlicher Weise, allmählich aber wieder lebhafter und ausgelassener. Die beiden Hauptthemen erscheinen in allen denkbaren Kombinationen, Nachahmungen, Vergrößerungen, Verschränkungen, rhythmischen und melodischen Umbildungen, als gelte es, die Durchtriebenheit des Schalksnarren bis in ihre letzten Fasern bloßzulegen. Da taucht plötzlich nochmals, vom gesamten Blech ff vorgetragen, die „von Salbung und Moral triefende“ Melodie auf, mit der wir schon früher unsern Schelm die Religion hatten

verspotten sehen. Diesmal zu seinem Verderben. Schon nach 6 Takten bricht sie ab, um einem dumpfen Trommelwirbel Platz zu machen: Tills Stunde hat geschlagen. Düstere Akkorde der Posaunen und Hörner verkünden uns, daß er der irdischen Gerechtigkeit verfallen ist, und wenn er sich auch mit seinem hohnlachenden Motiv darüber hinwegzusetzen versucht, die Strenge der Richter ist unerbittlich, ihr Urteil lautet auf den „Tod:

für den Frevler am Heiligen, für den Spötter am Hergebrachten". Sogleich wird auch die Exekution vollzogen: „Hinauf die Leiter! Da baumelt er, die Luft geht ihm aus, eine letzte Zuckung. Tills Sterbliches hat geendet:"

Ein kurzer „Epilog", der an den aus dem zweiten Eulenspiegel-Motiv gebildeten „Prolog": „Es war einmal":

anknüpft, bringt das Ganze zum heiter-versöhnlichen Abschluß.

Der „Eulenspiegel" ist, wie man sieht, echte Programmusik, d. h. in der Entwicklung seines Aufbaus durchaus abhängig von einem bis ins einzelste ausgearbeiteten Programm. Allein, da alle die aufeinander folgenden Teile dieses Programms nur Variationen eines und desselben Grundtypus sind, nämlich Ausstrahlungen und Betätigungen des Eulenspiegelcharakters, Ausflüsse seiner übermütigen Laune, seines ungezügelten, rücksichtslosen Humors, wie er bereits in den beiden Hauptmotiven, der wesentlichen Grundlage des Ganzen, zu drastischer Darstellung gelangt, so bietet das Stück auch dem rein musikalischen Verständnis keine Schwierigkeiten und kann sich, wie schon anfangs gesagt wurde, mit gleichem Rechte auch als absolut-musikalisches Charakterbild behaupten.

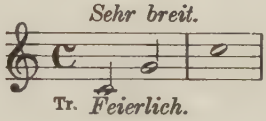
Nicht im geringsten trifft dies auf das Werk zu, das wir, als seiner Entstehungszeit nach auf den „Eulenspiegel“ folgend, demnächst in Betracht zu ziehen haben, auf die Tondichtung: „Also sprach Zarathustra“ (1895) (frei nach Fr. Nietzsche). In diesem Werke vollzieht sich die oben erwähnte Grenzüberschreitung der Straußschen Kunst, und zwar dadurch, daß hier die Musik in den Dienst der Entwicklung einer philosophischen Idee hineingezwängt wird. Denn wenn zuzugeben ist, daß die Musik innerhalb gewisser Grenzen fähig ist, gewisse äußere Vorgänge wiederzuspiegeln, zunächst solche der Hörbarkeit, dann aber auch — mittels vikarierender Gehörswirkungen — solche der Sichtbarkeit, wenn sie weiter — und dies ihrem ureigensten Wesen entsprechend — dem Ablauf des Gefühlslebens mit seinen Gegensätzen und zartesten Übergängen nachzeichnend zu folgen vermag, so liegt die Darstellung von Gedankenentwicklungen ihrem begriffslosen Wesen zufolge ganz außerhalb ihres Bereichs. Aus zwei Motiven (um die Frage auf die kürzeste Formel zu bringen) ein neues, drittes folgern zu wollen, wird ewig aussichtsloses Beginnen bleiben. Auch die Anwendung künstlichsten Kontrapunktes und differenziertester Klangkombinationen ist nicht imstande, den begrifflichen Zusammenhang zweier Gedanken, ihr gegenseitiges Stellungs- und Abhängigkeitsverhältnis verständlich zum Ausdruck zu bringen. In dieser Nacktheit und Allgemeinheit dürfte der Satz von niemand bestritten werden und auch Strauß zeigt, daß er sich zu ihm bekennt, dadurch, daß er es für nötig befunden hat, seinem Werke eine Reihe von Kapitelüberschriften aus dem Buche Nietzsches: „Also sprach Zarathustra“ als Leitsätze mit auf den Weg zu geben, ohne die er also selbst die ideelle Entwicklung seiner Tondichtung für unerfaßlich hielt. Welches ist nun der philosophische Gedanke, dem er in seiner Schöpfung mit musikalischen Mitteln zu vertiefterm Ausdruck verhelfen wollte? Kein anderer als die Entwicklung des Menschen auf dem Wege der Selbstüberwindung zum „Übermenschen“, wie sie Nietzsche in der ihm eigenen mehr poetisch-aphoristischen, als philosophisch-deduktiven Weise in seinem „Zarathustra“ zur Forderung erhebt. Nietzsche lehrt — hierin an Darwin anknüpfend — daß die Welt von Anfang

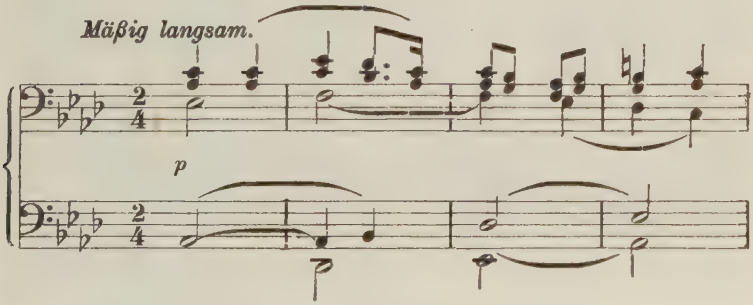
an bis auf den heutigen Tag in einem beständigen Umbildungsprozesse begriffen sei, daß alle Lebewesen sich unaufhörlich weiterentwickeln, in dem Bestreben, höhere Wesen aus sich zu erzeugen. Daß diese Entwicklung bei dem Menschen Halt machen solle, sei eine durch nichts gerechtfertigte Annahme. Im Gegenteil, die Entwicklung flute weiter, auch der Mensch sei nur eine Vorstufe zu einem höhern Wesen, dem „Übermenschen". Die durch diesen vertretene höhere Stufe der Menschheit könne aber nur erreicht werden durch rücksichtslose Geltendmachung des Rechts des Stärkern und — damit in Zusammenhang stehend — durch Aufgeben aller bisher gültigen Religions- und Moralbegriffe. Wenn Arthur Schopenhauer seine Weltanschauung auf ähnlichen Grundlagen aufbaut, insofern für ihn der die ganze, auch die unorganische Natur durchdringende Wille zum Leben die Triebfeder aller Existenz bildet, wenn aber für ihn dieser in seinem Zweck uns unverständliche Kampf aller gegen alle zum Pessimismus führt, zur Weltverneinung und Weltentsagung, so gelangt Nietzsche durch seine Lehre auf den entgegengesetzten Standpunkt. Der Preis, der in der fortgesetzten Vervollkommnung des menschlichen Wesens liege, sei so hoch und herrlich, daß er alle die Kämpfe und Qualen und den Verlust aller bisherigen Ideale verlohne und das Leben erst lebenswert mache. Nietzsche ist der große Bejaher des Lebens, insofern es Streben und Schaffen ist: „Schaffen — das ist die große Erlösung vom Leiden und des Lebens Leichtwerden."

Wie schon gesagt, hat Nietzsche diese seine Lehre nicht in bündigen Philosophemen entwickelt, sondern in die Form poetischer Aphorismen gegossen, die er dem persischen Weltweisen in den Mund legt. Strauß erkennt mit Recht den Kern dieser aphoristischen Lehre in den verschiedenen „Überwindungen", denen sich der Mensch nach Nietzsche unterziehen müsse, um sich auf die Höhe des lachenden und tanzenden Weltbejahers zu schwingen, in den „Befreiungen" von den Fesseln der Religion und ihrer Moral, von den sinnlichen Freuden des irdischen Lebens, von den ewig unfruchtbaren Versuchen, auf verstandesmäßig-wissenschaftliche Weise das Rätsel dieses Daseins lösen zu wollen. Wie der Mensch auf dem Wege dieser „Befreiungen" zum Übermenschen heranwächst,

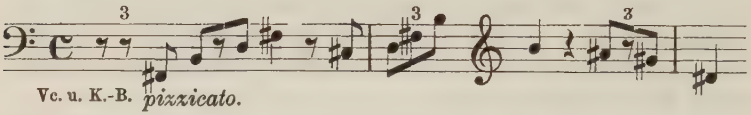
das bildet das Programm unserer Tondichtung. Prüfen wir, wie der Komponist es verwirklicht hat.

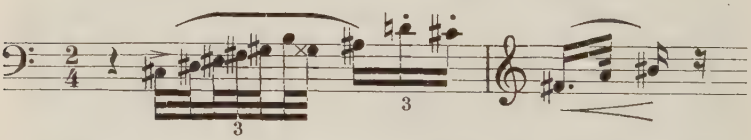
Das Werk beginnt mit der Symbolisierung eines majestätischen Sonnenaufgangs — die Deutung ergibt sich aus der der Tondichtung vorangeschickten „Vorrede Zarathustras" — die zugleich, was ihre ersten beiden Takte:

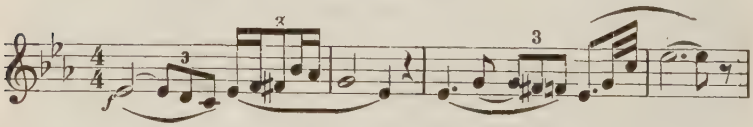


betrifft, wie die weitere Entwicklung zeigt, als das Symbol der Natur überhaupt oder des Welträtsels aufgefaßt werden soll. Dem unmittelbar sich daranschließenden Teil hat Strauß die dem „Zarathustra" entnommene Kapitelüberschrift: „Von den Hinterweltlern" gegeben, worunter die an ihrem Glauben Hängenden zu verstehen sind, die ihr Ziel, ihre eigentliche Heimat in einem über oder hinter der Welt liegenden Jenseits erblicken. Eine von der Weise des Credo in unum deum eingeleitete andachtsvolle Melodie der tiefen Streichinstrumente:

denen leise Orgelharmonien die besondere kirchliche Färbung geben, tritt dem Welträtsel entgegen: der Mensch sucht der erschreckenden Übermacht der Naturkräfte gegenüber in der Religion einen Halt zu gewinnen. Vergebens. Er findet in ihr keine dauernde

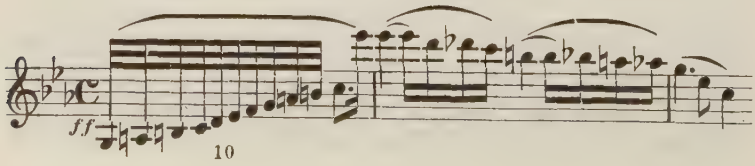
Befriedigung. Das schon früher kurz angeschlagene Sehnsuchtsthema:

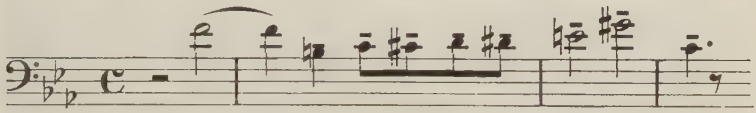


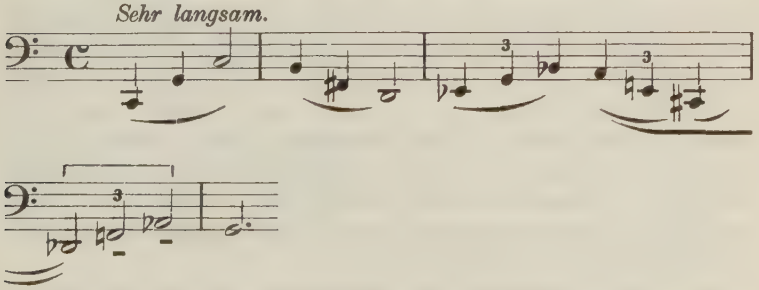
erklingt in dem folgenden: „Von der großen Sehnsucht" überschriebenen Teile aufs neue in breiterer, nachdrücklicherer Weise. Das Welträtsel meldet sich wieder, mit ihm zugleich auch das Credo, dem sich noch die Weise des Magnificat gesellt. Auch die Melodie der religiösen Andacht sucht wieder Boden zu gewinnen, verstummt aber vor einer barsch hineinfahrenden, nach und nach auch sämtliche übrigen Stimmen erfassenden Figur der Bässe:

Mit Unwillen kehrt der Mensch der Religion den Rücken und stürzt sich — im nun folgenden Abschnitt — in die „Freuden- und Leidenschaften" der Welt, um hier seines Sehnens Erfüllung zu suchen. Ein ausdrucksvolles, von innerer Bewegung durchglühtes Thema:



spitzt sich in seiner weitern, immer bewegtern Fortführung:

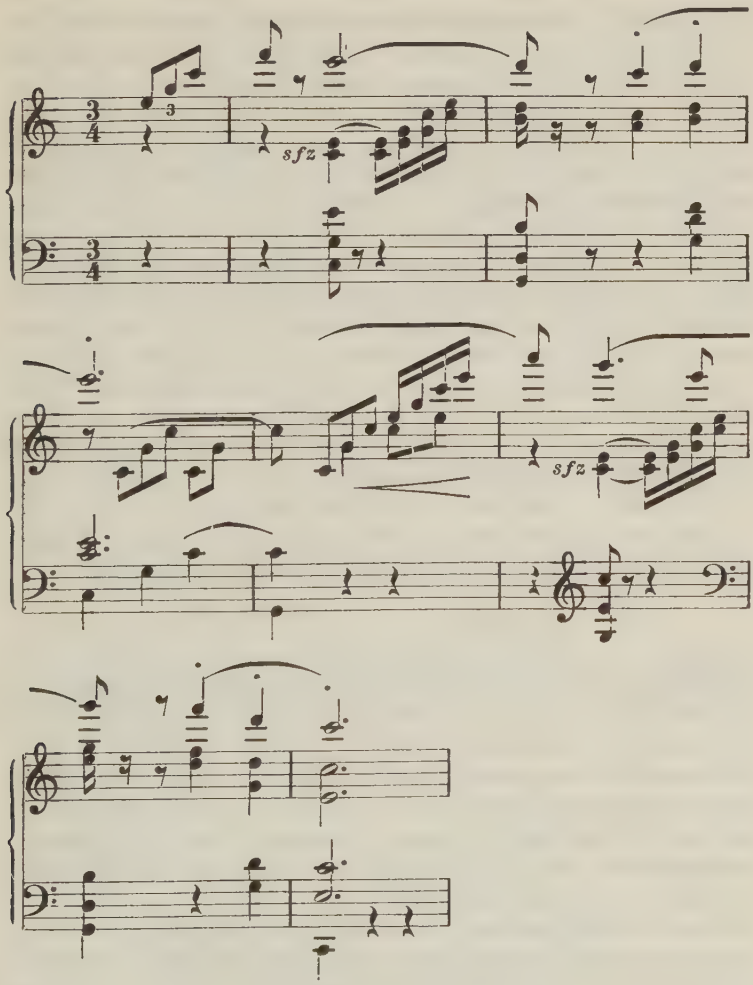


zu immer erhöhter Leidenschaftlichkeit zu. Der Lebensgenuß hat den der Religion abtrünnig Gewordenen jetzt völlig in Besitz genommen. Aber wie dort, so folgt auch hier die schmerzensvolle Enttäuschung. Das mit schreckhafter Urplötzlichkeit ff marcatissimo auftretende häßliche, aller Tonalität Hohn sprechende Unisonomotiv der drei Posaunen:

scheint den Worten Zarathustras Töne leihen zu wollen: „Was ist das Größte, das ihr erleben könnt? Das ist die Stunde der großen Verachtung. Die Stunde, in der euch auch euer Glück zum Ekel wird.“ Matt und matter wird unter dem Einfluß des noch mehrfach verkürzt auftretenden Motivs die Lust, um endlich in das Nichts zu versinken. Es folgt das „Grablied“, alle die nochmals anklingenden Empfindungen der Sehnsucht, der Lebensfreude und irdischen Leidenschaften nach und nach mit dem Mantel der Vergessenheit umhüllend. Mit dem letzten Tone des langsam in die Tiefe versinkenden Abschnitts taucht in den Bässen ein neues, wenn auch offenbar aus dem Motiv des Welträtsels hergeleitetes Thema auf:



um zu einer fünfstimmigen Fuge verarbeitet zu werden. „Von der Wissenschaft“ betitelt sich der hiermit beginnende Teil der

Tondichtung. Die Fuge soll demnach zeigen, wie der Mensch auf alle denkbare Weise (die einzelnen Stimmen bringen übrigens das Thema abweichend vom Schulgebrauch stets in der höhern Quinte der vorhergehenden Stimme) mit den Mitteln des Verstandes hinter das Geheimnis des Welträtsels zu kommen sucht. Doch umsonst ist all sein Suchen, all sein Denken. Die ungestillte Sehnsucht bricht mächtiger denn je hervor, ja sie scheint sich, mit einem marschartig punktierten Thema, in einen Idealzustand hineinzuträumen, in dem der Mensch allen Mühens, Sorgens und Denkens für immer enthoben ist. Das Motiv der Verachtung und des Ekels, das sich allmählich des ganzen Orchesters bemächtigt, macht diesen Träumen ein schnelles Ende. Mit dem Wiederauftreten des Fugenthemas beginnt ein erneutes unfruchtbares Grübeln. Das Thema wird in ganz neuer Art hin und her gewendet, während das Verachtungs- und Ekelmotiv gleichzeitig immer mehr Boden gewinnt, um endlich der ganzen zwecklosen Arbeit ein gewaltsames Ende zu bereiten. Wir sind an der Stelle (S. 48 der Partitur), wo plötzlich mit erschütternder Gewalt das Symbol des Welträtsels c-g-c fff von dem ganzen Blech intoniert wird, während die übrigen Instrumente in gleicher Stärke den Ton C in allen Lagen von der Kontraoktave bis zur viergestrichenen dazu erklingen lassen, jenes Symbol gewissermaßen mit einem strahlenden, blendenden Lichtmeer umhüllend. Strauß hat diesen Abschnitt: „Der Genesende" überschrieben. Der Mensch ist sich endlich der Zwecklosigkeit seiner Bestrebungen bewußt und von ihnen geheilt worden. Sein unerstorbenes Sehnen meldet sich wieder und gewinnt immer mehr an Stärke, der sogar das wiedererwachende Ekelgefühl weichen muß, und jetzt vermag er, in zunehmender Heiterkeit seines Gemüts, das sich endlich zu dem befreienden Lachen aufzuschwingen weiß, jenen Idealzustand in Wirklichkeit zu erreichen und festzuhalten, der schon früher seine Träume erfüllt hatte, Das „Tanzlied" ist es, das diesen Zustand geistiger und seelischer Befreiung zu veranschaulichen bestimmt ist:

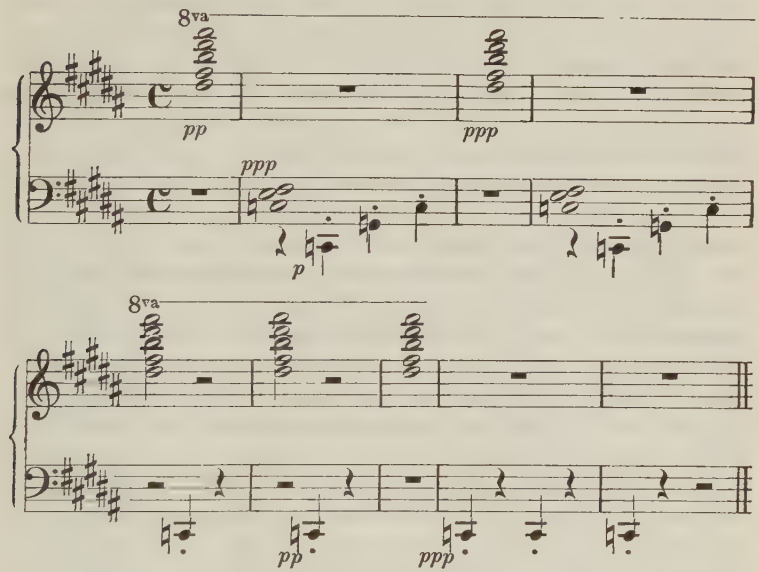


Mit ihm hat sich die Umwandlung des Menschen in den „Übermenschen“ vollzogen. Alles, was bisher des Menschen Seele erfüllt und bedrückt hatte, ist „überwunden“, d. h. — musikalisch

gesprochen — alle die Motive der Sehnsucht, der Andacht, der sinnlichen Leidenschaft, des Ekels, sie sind, ihres frühern Charakters entkleidet, in dem lachenden, lebenbejahenden Charakter des Tanzes aufgegangen. Lange dauert dieser Zustand seligster Freiheit und reinsten Lustempfindens, bis auch hier die Sehnsucht wieder mit neuer Gewalt hervorbricht und sich mit den Klängen des Tanzliedes vermischt. Da ertönt plötzlich die Mitternachtsglocke und zu jedem ihrer dumpfen, immer leiser werdenden Schläge das Motiv der Verachtung und des Ekels. Das „Nachtwandlerlied" hat der Tondichter diesen Abschnitt genannt, und er hat jedenfalls dabei das Kapitel des „Zarathustra" im Auge gehabt, welches „Das andere Tanzlied " betitelt ist — ein „Nachtwandlerlied" findet sich im „Zarathustra" nicht — und aus dem der Wille Zarathustras hervorgeht, in jenem Zustand seligster Lust aus dem Leben zu scheiden. „Denn alle Lust," wie es dort in der Deutung der Mitternachtsglockenschläge heißt, „will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit." Nachdem der zwölfte Schlag verklungen ist, setzt in den Violinen jenes feurige Thema ein, mit dem sich die Sehnsucht schon früher in ideale Regionen hinaufgeträumt hatte:

diesmal aber in langsamem Tempo, piano und in der tiefern Oktave, um sich erst nach und nach, unter Hinzutritt des vom Fagott intonierten Sehnsuchtsmotivs, höher zu schwingen und in zunehmender Verlangsamung zu Harmonien höchster Tonlage und zartesten, ätherischsten Charakters hinüberzuführen, mit denen das Stück wie in überirdischen Fernen vor unsern Augen sich verliert. Daß nun aber das Welträtsel, auch von Zarathustra nicht gelöst, bestehen bleibt, deutet der Tondichter dadurch an, daß er neben dem schließenden H-dur-Dreiklang das Natursymbol pizzicato in den Bässen und von einer düstern Dissonanz der Posaunen unterstützt erklingen läßt und mit dem noch dreimal wiederholten Grundton

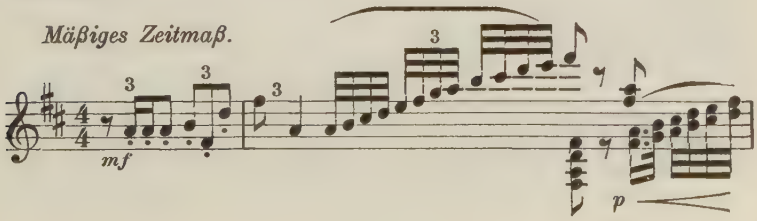
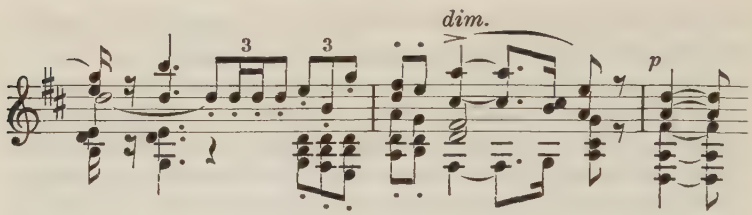
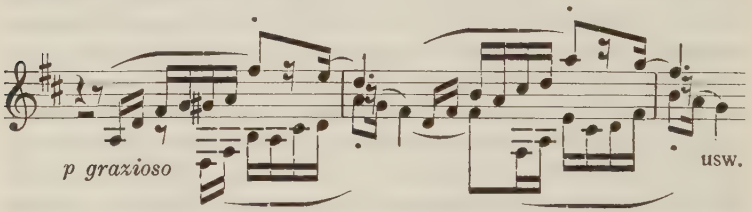
C dieses Motivs die ganze Tondichtung zum beabsichtigt unbefriedigenden Ende führt:

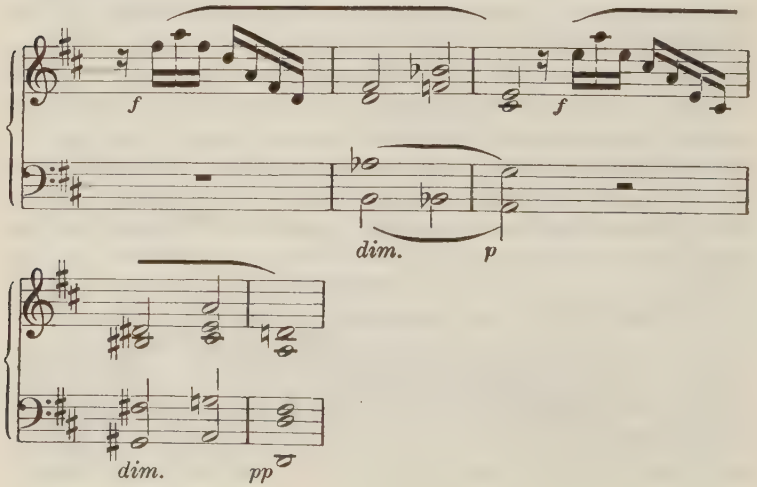


So angeschaut ist der Tondichtung ein tiefinnerer Bezug zu ihrem Programm keinesfalls abzusprechen. Mit einer imponierenden Geistesschärfe und einer bis dahin unerhörten Ausnutzung der orchestralen Mittel hat der Tondichter die einzelnen Phasen seines Programms musikalisch zu erfassen und zu verkörpern gewußt. Neben rücksichtslos konstruierten Härten und Häßlichkeiten fehlt es nicht an ergreifenden, erschütternden Partien, an Stellen von berückender, unnachahmlicher Klangschönheit. Aber alles dies reicht nicht hin, um dem Stück, als Ganzem, einen vom Programm unabhängigen, selbständig musikalischen Wert zu verleihen, wie er nach unserer Auffassung von jedem der reinen Instrumentalmusik angehörenden Werke zu fordern ist. Der eigentümliche Wert unserer Tondichtung ist nur unter stetem, unentwegtem Hinblick auf ihr Programm zu erfassen, und so verständlich vom rein musi-

kalischen Standpunkt aus vielleicht jeder einzelne Abschnitt an sich sein mag: das geistige Band, das die einzelnen Teile umschließt und den logischen Zusammenhang unter ihnen herstellt, ist unerkennbar für den, der das Stück nur musikalisch auf sich wirken läßt, unerkennbar, weil seine Erkenntnis gedanklichen Erwägungen unterliegt, zu denen die begriffslose Musik mit ihren Mitteln nicht zu veranlassen vermag. Die Auffassung der Tondichtung durch den Hörer kann daher der ihr vom Komponisten beigegebenen begrifflichen Erläuterungen schlechterdings nicht entraten. Aber selbst mit dem Besitze dieser Erläuterungen wird sich das volle Verständnis der Tondichtung nicht einstellen, wenn nicht durch eine eingehende Voruntersuchung die Bedeutung auch aller der motivischen Einzelbeziehungen, auf denen der so komplizierte Gesamtcharakter des Werkes beruht, und auf die wir in unserer kurzen Analyse nicht eingehen konnten, klargestellt worden ist. Denn da diese motivischen Zusammenhänge nicht aus rein musikalischen Nötigungen und Bedürfnissen zustande gekommen sind, sondern programmatische Bedeutung haben, so können sie auch nicht rein musikalisch verstanden werden, sondern erlangen einen verständlichen Sinn erst durch Feststellung ihres programmatischen Zwecks, die freilich bei der Vieldeutigkeit der Musik ihre großen Schwierigkeiten hat und jedenfalls der Willkür Tür und Tor öffnet. Durch alles dies verschiebt sich der Genuß unserer Tondichtung im Vergleich zu dem anderer rein musikalischer Schöpfungen insofern, als er vom Gefühl und von der Phantasie, den Vermittlern der rein ästhetischen Kunstbetrachtung, an eine bewußte Verstandestätigkeit appelliert, ohne die die in die Tondichtung hineinversenkten inhaltlichen Werte ungehoben bleiben. Der Genuß ist demnach kein unmittelbarer, sondern z. T. erst ein auf verstandesmäßigem Wege vermittelter. Gilt dies bis zu gewissem Grade von aller echten Programmusik, so hier ganz besonders, weil das Objekt der Darstellung aus der Sphäre der Anschaubarkeit und der Gefühle wesentlich in die des begrifflichen Denkens hinübergerückt ist. Die Unmöglichkeit unmittelbar verständlicher Kunstwirkung des „Zarathustra“ ist es, die uns das Werk bei aller darin sich manifestierenden Genialität als nicht mehr als ein geistreiches Experiment erscheinen

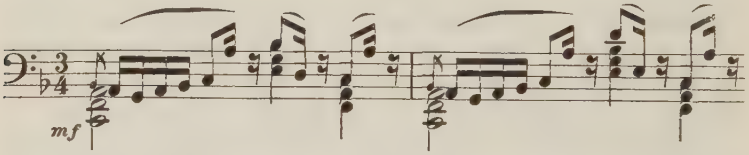
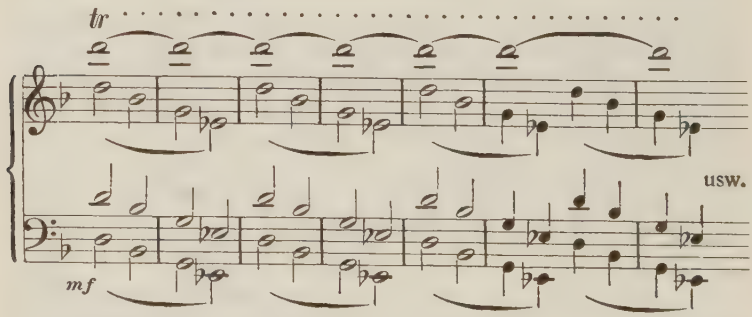
läßt, das, wenn es vorbildlich würde, zu einer völligen Unterbindung selbständig-musikalischen Gestaltens führen müßte. —

Auf den in den höchsten Regionen menschlichen Geisteslebens einherschreitenden „Zarathustra" folgt in dem darauffolgenden „Don Quixote" (1898) ein Werk, das sich, an den „Till Eulenspiegel" anknüpfend, aber diesen darin weit überflügelnd, wieder mit Entschiedenheit auf den Boden realistischer Tonmalerei stellt. „Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters" lautet die dem Werke von Strauß gegebene nähere Bezeichnung, wobei aber nicht an Variationen im gewöhnlichen Sinne zu denken ist. Es sind nicht mit Hülfe musikalischer Gestaltungsprinzipien zustande gebrachte Veränderungen eines nach Länge, Inhalt und Modulationsgang fest geformten Themas, sondern gänzlich freie, die verschiedenen Abenteuer des Helden versinnlichende Phantasiestücke, die nur durch die überall hindurchscheinenden Motive des Ritters und seines Knappen als zu einander gehörige Teile eines innerlich zusammenhängenden Ganzen charakterisiert werden. Außer der Bezeichnung dieser beiden Motive oder Themen hat der Tondichter dem Hörer keine nähern programmatischen Hinweise mit auf den Weg gegeben, aber wir irren wohl nicht in der Annahme, daß die bekannte Erläuterung des Werkes von Artur Hahn in ähnlicher Weise wie die des „Till Eulenspiegel" auf direkte Angaben des Komponisten zurückzuführen ist. Hiernach soll uns die Introduktion mit den phantastischen Ideen des Glanzes und der Herrlichkeit vergangener Ritterzeiten bekannt machen, die von dem Kopfe unsers Helden Besitz genommen und ihn allmählich selbst in die Laufbahn eines fahrenden Ritters hineingedrängt haben. Ein Thema allgemein „ritterlichen Charakters" eröffnet die Tondichtung:

um sogleich durch ein zweites, das im besondern auf die „ritterliche Galanterie“ hinweisen soll:

in seinem Ausdruck erweitert und durch seltsam kadenzierende Harmonieverbindungen:

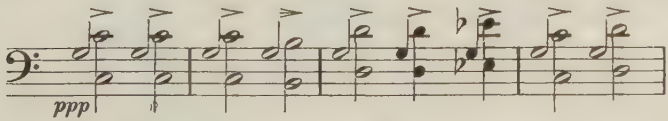


zu einem vorläufigen Abschlusse hingeführt zu werden. In diesen harmonischen Trugfortschreitungen soll die „Neigung Don Quixotes zu falschen Schlüssen", seine gewissermaßen bewußte Selbsttäuschung in der Betrachtung der ihn umgebenden Welt musikalisch zum Ausdruck kommen. Können wir hierin ein allenfalls verständliches geistreiches Spiel mit künstlerischen Mitteln erblicken, so versagt unser Verständnis vollständig gegenüber der Zumutung, in dem weitern Verlaufe der Introduktion die durch die Lektüre phantastischer Rittergeschichten nach und nach bewirkte Verwirrung des Begriffsvermögens unsers Ritters bis zum Eintritt völliger Verrücktheit erkennen zu sollen. Wir sehen weiter nichts als eine Reihe neuer Themen auftauchen, die in rücksichtsloser Kontrapunktik zusammengekoppelt, zerstückelt und durcheinander geworfen werden, um plötzlich in einer schrillen Dissonanz — die das Überschnappen des Verstandes symbolisieren soll — ihr jähes Ende zu finden. Diesen musikalischen Vorgang in dem ihm vom Komponisten untergelegten Sinne auffassen zu sollen, erinnert lebhaft an die bekannten Scherze der Klavierhumoristen, die oft mit wenigen Tönen uns alle möglichen und unmöglichen Vorstellungen zu suggerieren unternehmen. Liegt aber hier der Humor der Sache eben in dem Mißverhältnis der darzustellenden Vorgänge und der Unscheinbarkeit der aufgewandten Mittel, so kann bei Strauß in Anbetracht des in Bewegung gesetzten Riesenorchesters[1] und der mit allem künstlerischen Ernst verwandten schlechthin bewunderungswürdigen polyphonen und koloristischen Kunst in diesem Sinne von Humor keine Rede sein. Auf die Introduktion folgen zwei kleine abgeschlossene Sätzchen, überschrieben: „Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt" und „Sancho Panza", die zusammen gewissermaßen als das Thema der nachfolgenden Variationen aufgefaßt werden sollen, aber, wie

[1] Das Orchester des „Don Quixote" setzt sich aus folgenden Instrumenten zusammen: Kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten in B (die 2. auch in Es), Baßklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tenortuba in B, Baßtuba, 16 erste Violinen, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelle, 8 Kontrabässe, Harfe, Pauken, Becken, große Trommel, kleine Trommel, Triangel, Tambourin und eine Windmaschine.

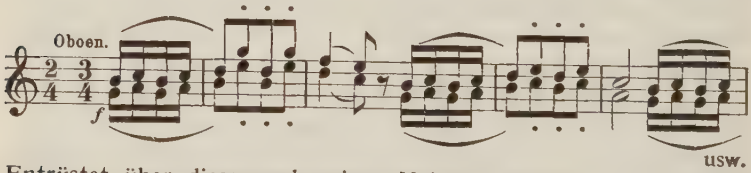
schon erwähnt, nur in dem Sinne, daß ihre einzelnen Bestandteile den motivischen Untergrund der im übrigen ganz frei erfundenen Stücke bilden und damit den Zusammenhang der in diesen geschilderten Vorgänge mit dem Ritter und seinem Knappen zum Bewußtsein bringen. Das Thema Don Quixotes setzt sich aus den Motiven der vorhin angeführten drei Themen zusammen, das Sancho Panzas, seines philiströsen, plebejischen Gegenstücks, lautet:

in seiner Instrumentierung (Melodie: Baßklarinette und Tenortuba, begleitende Akkorde: 3 Fagotte) von unwiderstehlicher Komik. Und nun beginnt ohne weiteres die Darstellung der Abenteuer. Die erste Variation schildert den Kampf mit den Windmühlen. Wir beobachten das Drehen der vom Wind (hohe Geigentriller und Tremolos der Flöten) zuerst langsam, dann schneller bewegten Mühlenflügel:

wir sehen Don Quixote mit seinem Reitmotiv dagegen anstürmen, aber auch sofort zu Boden geworfen werden. Nur in seufzenden Bruchstücken entwindet sich ihm nochmals die Melodie, mit der er frohgemut zu dem Abenteuer ausgezogen war. Noch realistischer

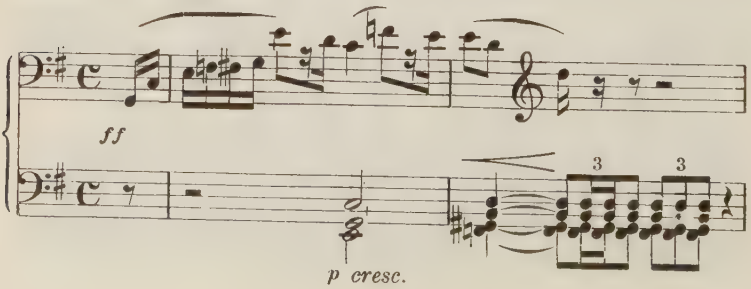
gibt sich die zweite Variation, die Darstellung seines Kampfes mit der Hammelherde, die er für ein Kriegsheer hält. Nach einem stürmischen Anlauf, mit dem er sich dem vermeintlichen Feinde entgegenwirft, tönt ihm plötzlich aus der dichten Staubwolke, die die Herde umhüllt (ppp Tremolos der zwölffach geteilten Bratschen) ein nicht mißzuverstehendes: „Mäh, mäh!“ auf den verschiedensten Tonstufen entgegen. Der Komponist hat dafür in den mit Zungenschlag auszuführenden kurzen Tremolos der gedämpften Blasinstrumente ein seinen Absichten vollkommen entsprechendes Ausdrucksmittel gefunden. Wir sehen den Ritter mit blinder Wut sich auf die unschuldigen Lämmer stürzen, links und rechts seine tötlichen Streiche austeilen und als Sieger das Feld behaupten. Von der Rache, die die Hirten an dem Zerstörer ihres Eigentums genommen, schweigt die Variation — mit Recht, da sie sonst einen dem der ersten ähnlichen Ausgang hätte nehmen müssen. Die dritte Variation nimmt dadurch eine besondere Stellung ein, daß sie keins der Abenteuer unsers Helden zum Gegenstand ihrer Darstellung hat, sondern eins jener „kurzweiligen, anmutigen“ Gespräche zwischen Don Quixote und seinem Schildknappen wiedergeben will, mit denen der Verfasser des „Don Quixote“ seine Erzählung ab und zu zu würzen pflegt. Wenn uns nun der „Erläuterer“ — und hinter ihm sein Gewährsmann, der Tondichter — den genauen Inhalt dieses Gesprächs zu verraten sich bemüßigt gesehen hat, so wollen wir dem letztern den Glauben an seine Intentionen nicht verweigern, müssen es aber selbstverständlich in Abrede stellen, daß jemals und von irgend jemand diese Musik aus sich selbst heraus in dem angegebenen Sinne gedeutet werden könnte. Die vierte Variation schildert, wie Don Quixote eine Schar harmloser Büßer, die unter dem Gesang frommer Weisen vorüberziehen:

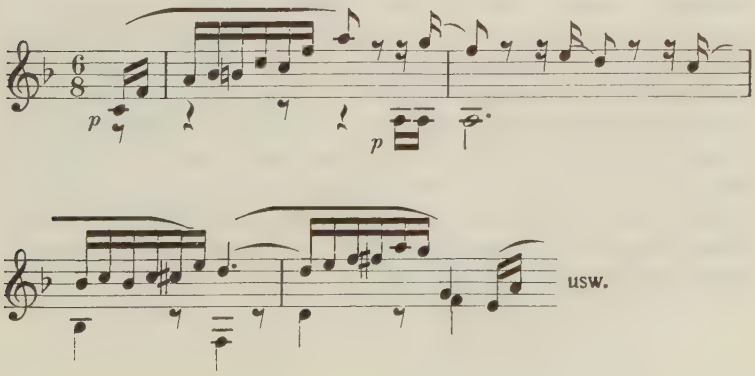


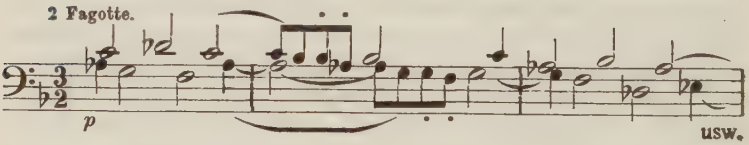
in der Annahme, es seien schändliche Frauenräuber, überfällt, von den tapfer sich zur Wehr setzenden frommen Leuten aber in einer

Weise abgefertigt wird, daß er vor den Augen Sancho Panzas wie tot zu Boden stürzt. Die weitern Einzelheiten der Darstellung, wie Sancho in Wehklagen ausbricht, der Ritter plötzlich wieder ein Lebenszeichen von sich gibt, Sancho hierüber in lebhaftes Lachen ausbricht, um aber sofort nach aller der Aufregung, da nun alle Sorge von ihm genommen ist, in tiefen Schlaf zu versinken — das alles erinnert wieder lebhaft an die Scherze der Klavierhumoristen. Während Sancho Panza dem Schlaf seinen Tribut zollt, hält sein Herr und Meister — in der fünften Variation — nach dem Brauche der fahrenden Ritter „Waffenwache" und ergeht sich dabei, vom Nachtwind umfächelt, in sehnsüchtigen Apostrophen (langes Rezitativ des Soloviolоncells, das überhaupt durchgehends die Gestalt des Ritters vertritt, wie die Solobratsche die des Knappen) an seine angebetete Dulcinea. Und als ob seine Seufzer erhört worden seien, taucht plötzlich — sechste Variation — vor ihm ein weibliches Wesen auf, das ihm von dem inzwischen wiedererwachten Sancho Panza als das Ideal seines Herzens bezeichnet wird, obwohl es in Wirklichkeit nur eine gewöhnliche Bäuerin ist:

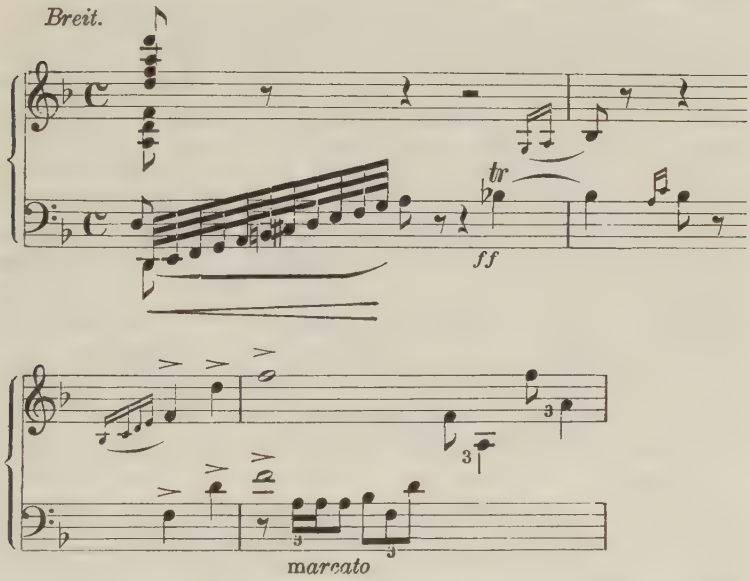


Entrüstet über diese nach seiner Meinung offenbar durch einen Zauberer bewirkte Entstellung seiner Geliebten gerät der Ritter in förmliche Wut:

während die Bäuerin, unbekümmert um seine Zornesausbrüche, ihr Liedchen trällernd an ihm vorübergeht. Von höchst phantastischem Charakter zeigt sich die siebente Variation, die den eingebildeten Luftritt der beiden Helden veranschaulichen soll. Wir sehen sowohl Don Quixote wie Sancho Panza fortwährend auf ihren hoch in die Lüfte hinaufkletternden Motiven herumreiten, während chromatische Flötenläufe und glissando-Passagen der Harfe den nötigen Wind dazu geben, ja sogar eine wirkliche Windmaschine hinzugezogen wird, um die Täuschung zu vollenden. Fagott und Kontrafagott, Posaune und Baßtuba verharren dazu in ausgehaltenen Harmonien, Pauken und Kontrabässe wirbeln von Anfang bis zu Ende auf dem Grundton D, womit gesagt sein soll, daß die beiden Reiter in Wirklichkeit den realen Boden nicht verlassen. Nicht so harmlos wie dieser „Ritt durch die Luft" verläuft die Fahrt in dem verzauberten Nachen, die den Gegenstand der achten Variation bildet. Während die Hörner die größern Wogen, Violoncelle und Fagotte das kleinere Wellengekräusel versinnlichen, gleitet der Nachen des Don Quixote anfänglich ruhig und friedlich darüber hin — seine beiden Hauptmotive, das erste von Englisch Horn und Bratschen, Violoncell und Posaunen, das zweite von Solovioline und Oboe vorgetragen, erscheinen dabei in origineller Vereinigung:

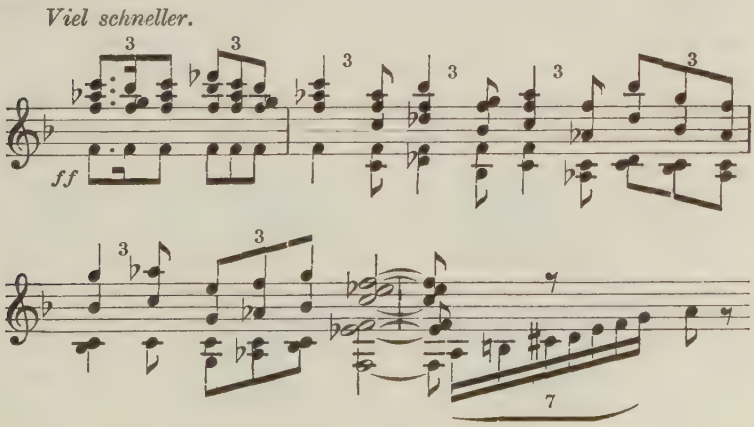


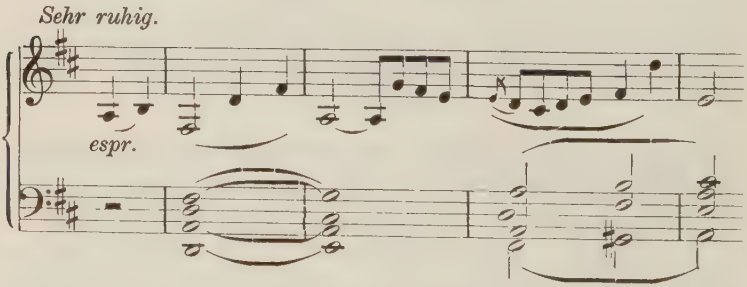
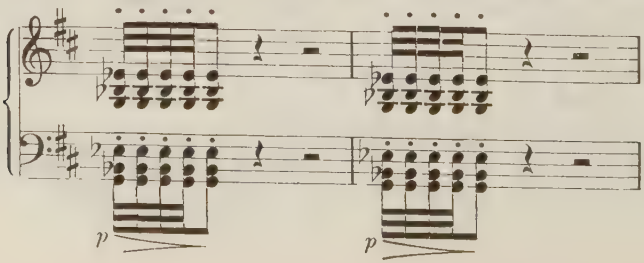
doch bald erhebt sich ein heftiger Wind, die Wellenbewegung wird lebhafter — das Figurengekräusel erfaßt jetzt auch die Flöten, Klarinetten, Bratschen und Kontrabässe — und es kommt (bei dem eingeschobenen $^2/_4$-Takt) zur Katastrophe: der Nachen schlägt um, die beiden Insassen einem unfreiwilligen Wasserbade überantwortend. Zitternd vor Kälte gelangen sie wieder ans Land und nachdem sie — in den pizzicato-Akkorden der Streicher — das Wasser von sich abgeschüttelt haben, danken sie in einigen kirchlich gehaltenen Akkorden dem Himmel für ihre Rettung. Die sehr kurze neunte Variation soll uns erzählen, wie der Ritter, schnell wieder zu neuem Tatendrang erwacht, ein harmlos seines Weges ziehendes frommes Bruderpaar:

angreift und natürlich mit leichter Mühe in die Flucht schlägt.

Das Meisterwerk Michael Cervantes' vom Leben und Taten des scharfsinnigen Junkers Don Quixote von der Mancha endet bekanntlich damit, daß dieser im Kampfe mit dem „Ritter vom weißen Monde" überwunden und nach den vorher festgestellten Bedingungen des Kampfes gezwungen wird, für ein Jahr in sein Heimatsdorf zurückzukehren. Einer seiner nähern Bekannten, der Bakkalaureus Samson Carrasco, hatte sich hinter der Maske jenes Ritters versteckt und hoffte auf diese Weise die Heilung seines unglücklichen Landsmanns herbeizuführen. Diesem letzten Abenteuer ist die zehnte Variation gewidmet. Mit Aufbietung seiner ganzen Kraft sehen wir den Ritter diesem Entscheidungskampf entgegengehen:



aber sein Gegner ist behender als er, stürmt, ehe er sich's versieht, mit voller Wucht auf ihn ein:

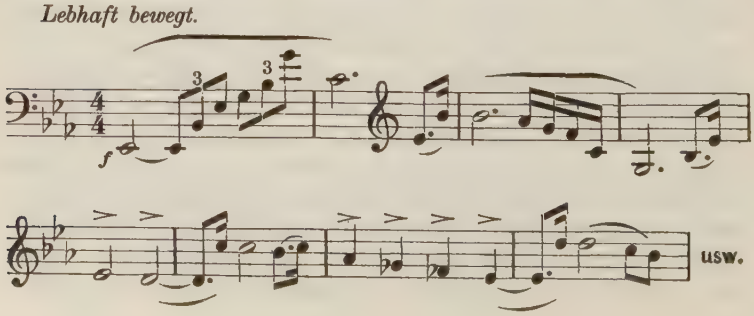


und streckt ihn samt seiner Rosinante jählings zu Boden. Dem Ritter bleibt nichts anderes übrig, als schweren Herzens, in Erfüllung seines gegebenen Ehrenworts, seinem geliebten Berufe zu entsagen und in die Heimat zurückzukehren. Wie auf dem Wege dahin unter der Nachwirkung des soeben Erlebten sein Verstand sich allmählich aufhellt, das soll uns der an die zehnte Variation angeschlossene langsamere Teil schildern. Aus den Wirrnissen der verschiedenen Hauptmotive — dem Spiegelbild seines jüngst vergangenen Lebens — ringt sich eine friedlich-idyllische Schäferstimmung heraus, als Symbol, daß sein Geist in zunehmender Befreiung von den Wahnideen, die ihn beherrschten, den Weg zu sich selbst zurückzufinden im Begriffe ist. Das kurze Finale in D-dur zeigt uns, daß sich die Wandlung glücklich vollzogen hat. Das phantastisch-ritterliche Thema erscheint, rhythmisch kaum noch erkennbar, in einer des Zaubers der Romantik völlig entkleideten nüchtern-prosaischen Fassung:

Don Quixote ist wieder zum schlichten Dorfbewohner geworden. Doch lange soll er seines Lebens nicht froh werden. Ein Fieber packt ihn an:

und wirft ihn aufs Sterbelager. Er durchlebt nochmals im Geiste die romantische Zeit seiner Ritterschaft, um dann friedlich und, wie wir annehmen wollen, versöhnt mit der Wandlung seines Geschicks ins Jenseits hinüberzuschlummern.

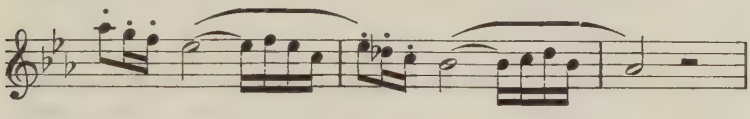
Wenn wir zu Anfang den „Don Quixote" zum „Till Eulenspiegel" in Beziehung setzten, sofern beide, im Gegensatz zu den übrigen bis jetzt besprochenen sinfonischen Dichtungen des Meisters, auf wesentlich realistischen Programmen beruhen, so stehen sie doch hinsichtlich der Möglichkeit ihrer rein musikalischen Auffassung auf sehr verschiedenem Boden. Und daß der Komponist mit dieser rein musikalischen Auffassung gerechnet hat, schließen wir mit Sicherheit daraus, daß er es nicht für angezeigt befunden hat, durch eingehendere Programme dem Verständnis zu Hülfe zu kommen. Während nun aber, wie wir sahen, für den „Eulenspiegel" das Programm füglich entbehrt werden kann, weil der springende Punkt in den losen Streichen des Schalksnarren stets derselbe ist, nämlich sein unverwüstlicher Humor, dieser aber schon in den beiden überall gegenwärtigen und den musikalischen Charakter mitschaffenden Eulenspiegelmotiven zu unzweideutigem Ausdruck gelangt, liegen die Verhältnisse im „Don Quixote" wesentlich anders. Von der satirischen Tendenz, die der unsterbliche Schöpfer des Don Quixote-Romans an dessen Hauptgestalt geheftet hat, von ihrer Auffassung als Karikatur eines fahrenden Ritters, dessen Taten nicht so, wie sie uns erscheinen, sondern ironisch aufzufassen sind, konnte und kann keine Musik uns einen Begriff geben. Nichts hindert uns, das ritterliche Thema des Don Quixote ernst aufzufassen, denn von seiner vorhergegangenen geistigen Umnachtung hat uns die Musik erst recht nicht überzeugen können, und so erscheinen auch die einzelnen Abenteuer in ihrem musikalischen Gewande nicht als die verschiedenen Ausstrahlungen der ihnen allen zugrunde liegenden satirischen Tendenz — wie es im „Eulenspiegel" bezüglich des Humors der Fall war — sondern sie rücken in ihren individuellen Erscheinungsformen zum eigentlichen Inhalt der musikalischen Schöpfung herauf, der nun aber ohne Zuhülfenahme des Programms für den Hörer unerkennbar bleibt. Stellt sich somit der „Don Quixote", unbeschadet seines unbestreitbar

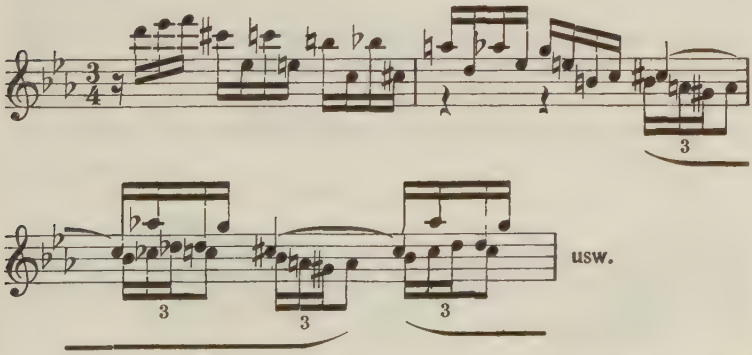
musikalisch-künstlerischen Werts im einzelnen, als Ganzes auf den Standpunkt reinster, musikalisch unerfaßlicher Programmusik, so muß er zugleich bezüglich der in ihm gestellten Probleme und der durch diese erzwungenen neuartigen Mittel musikalischen Ausdrucks als das vielleicht kühnste und lehrreichste Beispiel dieser Kunstgattung bezeichnet werden. —

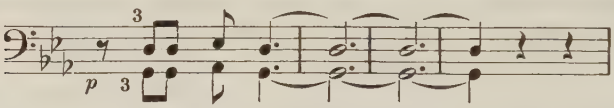
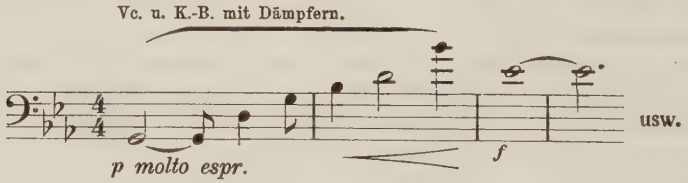
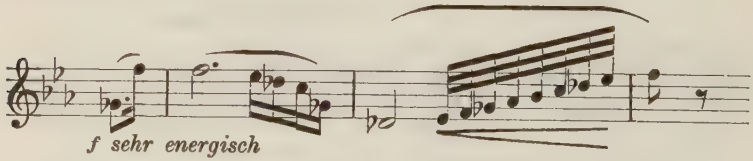
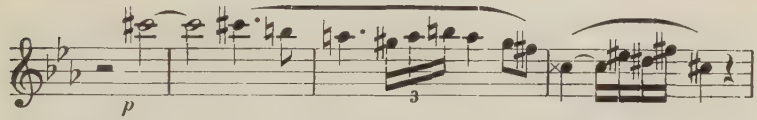
Auf der gleichen Höhe ausgesprochen programmatischen Charakters steht die im Jahre 1899, ein Jahr nach dem „Don Quixote", entstandene Tondichtung: „Ein Heldenleben". Mit dem Programm dieses Werks kehrt der Komponist wieder in die in jenem verlassenen Regionen idealen Geisteslebens zurück, auch spaltet sich das Programm nicht, wie im „Don Quixote" und auch im „Till Eulenspiegel", in eine größere Zahl koordinierter Teile, sondern unterliegt wieder, wie im „Zarathustra", einem großzügigen, in seinen verhältnismäßig wenigen Teilen logisch gegliederten Plane. Eines Helden Erdenwallen will uns der Tondichter musikalisch zu schildern suchen, seine Freuden, seine Schmerzen, seine Kämpfe. Wenn er es zunächst dabei dahingestellt sein läßt, ob es sich um einen Helden der Politik oder der Kunst oder der Wissenschaft oder des allgemeinen Menschentums handelt, so verrät doch sehr bald eine leise Anspielung, die dann später ihre offene, unumwundene Bestätigung erhält, daß er sich selbst und das freilich noch nicht zum Abschluß gelangte Schicksal seines eigenen, so scharf angefochtenen Künstlertums dabei im Auge gehabt hat. Mit einem längern, stolz aufstrebenden Thema:

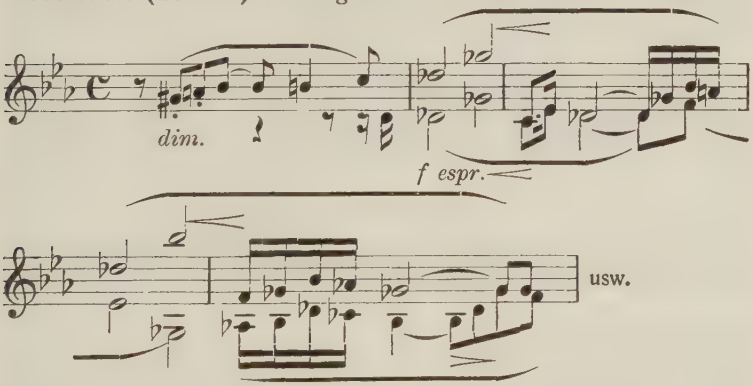


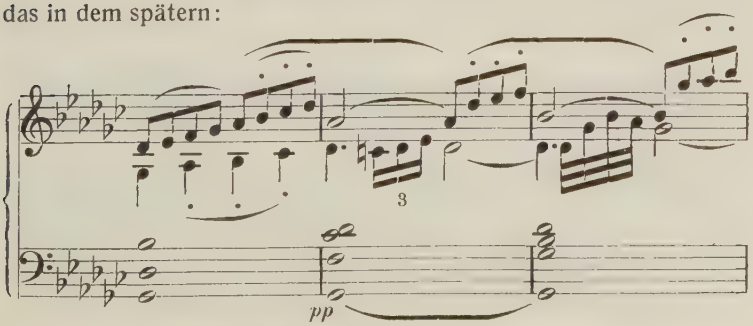
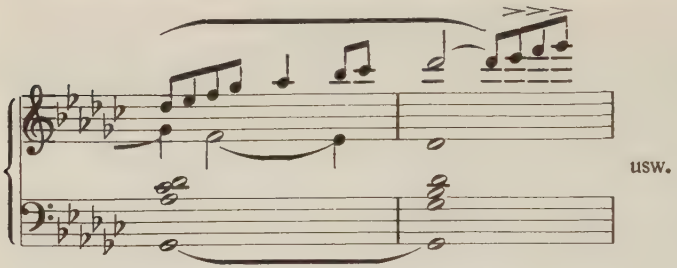
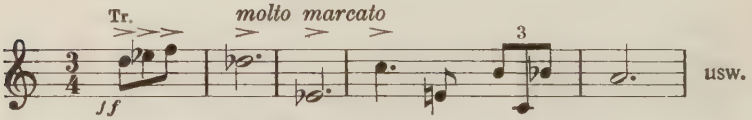
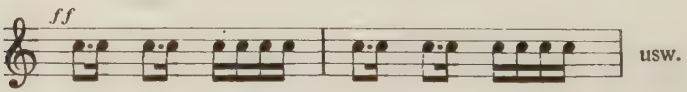
dem Symbol fest auf sich selbst gegründeten Heldentums, setzt das Stück ein, um unter Hinzutritt einiger kürzern neuen Themen, von denen nur das im spätern Verlauf des Stückes noch mehrfach herangezogene:

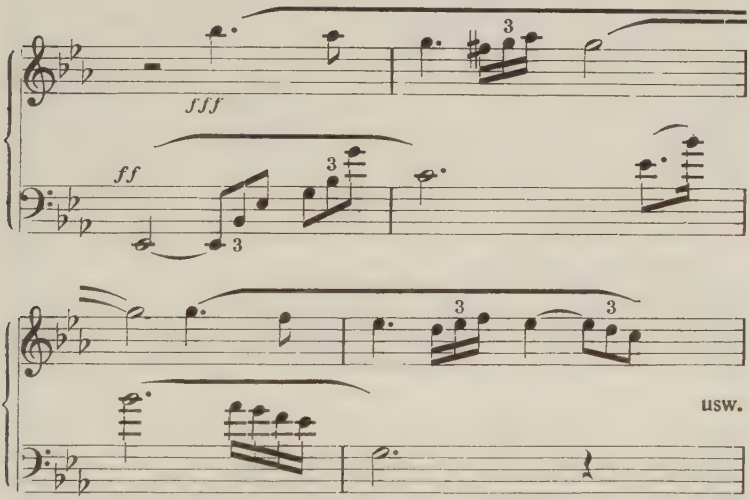


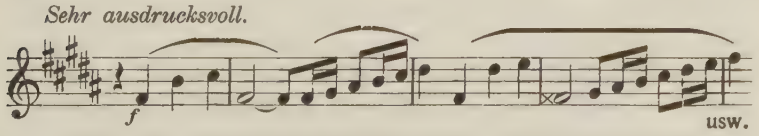
erwähnt sei, auf dem Wege einer machtvollen Steigerung das Bild heldenhafter Kraftentfaltung vor uns zu vollenden. Nach dem mit der Vollkraft des übermächtigen Orchesters fff intonierten Dominantseptimenakkord von Es-dur, in den dieser Abschnitt ausmündet, tritt eine Generalpause ein. Und nun beginnt der Kampf, der noch keinem Helden erspart worden ist, der Kampf mit der Welt, die ihn nicht versteht. Es nahen „des Helden Widersacher", um ihre zersetzende Tätigkeit an seinem Wirken auszuüben. Den Reigen eröffnet „sehr scharf und spitzig" die Flöte, um bald an der „schnarrend" hinzutretenden Oboe einen geschäftigen Helfer zu finden:

Die übrigen Holzbläser, unter ihnen mit besonders ätzender Wirkung die schrille Es-Klarinette, treten nach einem leise „zischenden" Beckenschlag nach und nach mit gleichen oder ähnlichen Motiven

hinzu, während Tenor- und Baßtuba mit den von der theoretischen Wissenschaft in Acht und Bann getanen offenen Quintenfolgen:

auf den Angriffspunkt der Widersacher hindeuten zu sollen scheinen. Die Angriffe verfehlen auch ihre Wirkung auf den Helden nicht, denn sein anfänglich schwungvolles Hauptthema erscheint bei seinem jetztigen Wiederauftritt nach Rhythmus und Tongeschlecht matt und lahm:

Nach einem zweiten Angriff der Nörgler erhebt sich das Heldenthema in den Bässen wieder in der soeben angegebenen Gestalt, diesmal aber mezzoforte und ohne Dämpfer. Der Held fühlt sich offenbar in seinem Selbstgefühl wieder gewachsen, und als die Widersacher zum dritten Male mit gesteigerter Heftigkeit auf ihn eindringen, weiß er sich ihrer im wiedererlangten Vollgefühl seiner Heldenkraft:

endgültig zu entledigen. Ein neues, freundliches Bild steigt herauf: „Des Helden Gefährtin“, die, durch ein liebliches Thema der Solovioline symbolisiert:

in sein Leben eintritt, es mit einem neuen Inhalt bereichernd. Aber auch der Preis der Liebe wird nicht ohne Kampf zuteil. Die Geliebte will errungen sein. Sie setzt seinem leidenschaftlichen Ansturm ihre Launen entgegen, zeigt sich bald „heuchlerisch schmachtend", bald „lustig" und „leichtfertig", dann plötzlich „zart sentimental", ja „liebenswürdig", wieder „heftig", ja „zornig", endlich seinem drängenden Werben nach und nach Gehör gebend und sich mit ihm zu einem breit dahinströmenden leidenschaftlichen Liebesduett (Ges-dur) vereinigend:

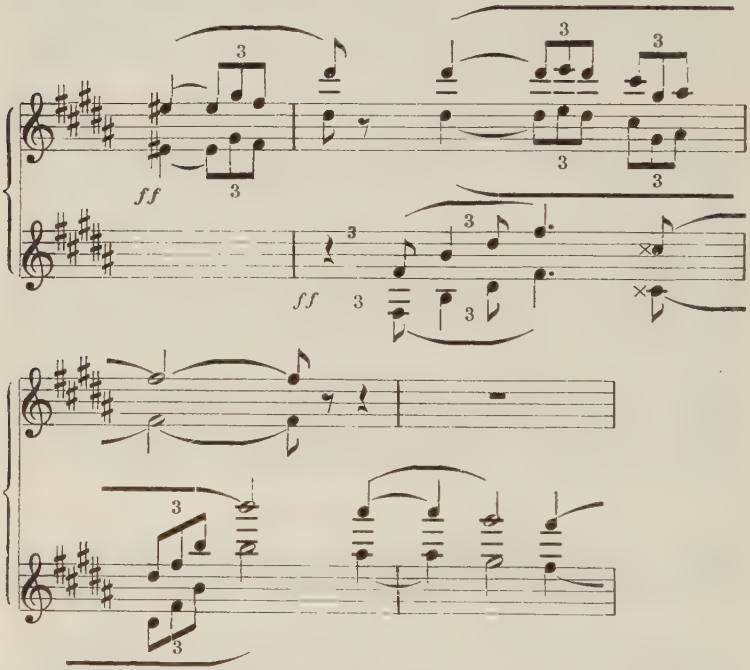


das in dem spätern:

einen innig beruhigenden Abschluß findet. Wie ganz von ferne klingt in den ppp lang ausgehaltenen Schlußakkord das Gebelfer der Nörgler hinein, ohne jedoch die selige Ruhe der Liebenden im geringsten beeinträchtigen zu können. Aber von anderer Seite droht ihrem Glück eine jähe Störung: Trompetenfanfaren rufen den Helden zum Kampf hinaus auf die Walstatt. Noch ein kurzer Austausch zärtlicher Liebesbeteuerungen, während die Trompeten ihre Rufe erneuern, und der Held eilt hinaus, dem Siege oder dem Tode entgegen. Unter Trommelwirbel naht der Feind:

(die Herkunft diese Themas aus dem der Widersacher ist nicht zu verkennen) und es entspinnt sich unter fast ununterbrochenem, aufregendem Trommelrühren:

ein lange hin und her wogender, mit grellster Charakteristik geschilderter Kampf. Heftig prallt das feindliche Thema, unter wildester Entfesselung aller Orchesterkräfte, mit dem des Helden zusammen, der — das verrät uns das öfters auftauchende Liebesthema — aus dem Gedanken an seine Gefährtin immer neue Kraft und

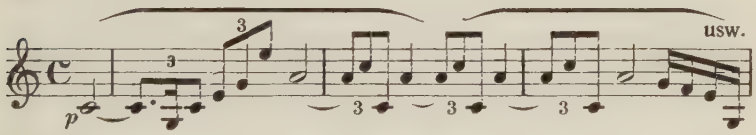
Begeisterung zu schöpfen weiß. Der Kampf schwillt unter Hinzutritt des zweiten oben angeführten Heldenthemas zu immer gewaltigerer Stärke an, um endlich mit dem plötzlichen Eintritt des Hauptthemas (S. 96 der Partitur), mit dem sich bei der Wiederholung das Liebesthema verbindet:

zu Gunsten des Helden entschieden zu werden. Die Siegesstimmung erfährt noch eine breitere Ausführung und Vertiefung durch einen unmittelbar sich anschließenden, „mit Schwung und Begeisterung" vorzutragenden H-dur-Satz, dem in der Hauptsache dieses neue Thema zugrunde liegt:



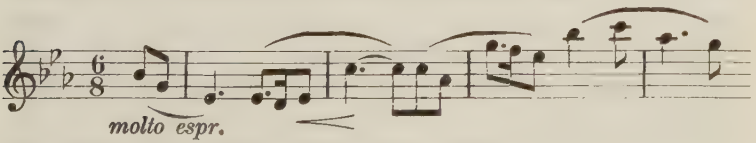
Kurz vor dem Schlusse dieses Satzes taucht in den ersten Violinen das H-dur-Thema aus dem „Don Juan" auf, während gleichzeitig

dazu in den zweiten Violinen und Bratschen das „Sehnsuchtsthema aus „Zarathustra“ erklingt:

Dem Helden — jetzt unserm Tondichter selber — kommt zum Bewußtsein, daß es außer den Kampfestaten auch noch ein friedliches Wirken gibt, in dem sich in gleich herrlicher Weise, wie in jenen, das Heldentum offenbaren könne. Diesen „Friedenstaten des Helden“ — seinen Geistestaten — ist der folgende Abschnitt gewidmet, in welchem auf dem Untergrunde der Motive des Heldenthemas nach und nach eine Blütenlese von Melodien aus seinen bisherigen Werken an unserm Ohre vorüberzieht. Da erscheinen die Kindheitsmelodie und das Befreiungsmotiv aus „Tod und Verklärung“, die Motive der Ritterlichkeit aus „Don Quixote“, jene „wohlige“ Oboenmelodie in G-dur aus „Don Juan“, das schmeich-

lerisch-verführerische Motiv der Lady Macbeth, das zweite Eulenspiegelmotiv, das Symbol des Welträtsels aus „Zarathustra“ u. a. m. Auch die Oper „Guntram“ und das Lied „Traum durch die Dämmerung“ sind zur Vervollständigung des Gesamtbildes in einigen hervortretenden Motiven herangezogen worden. Aber wie schon auf den Siegesjubel das Motiv der offenen Quinten sich gemeldet hatte, als Symbol, daß die Kritik der Widersacher auch vor den offenbaren Ruhmestaten des Helden nicht Halt zu machen weiß, so auch hier. Doch jetzt bäumt sich der Stolz des Helden dagegen auf. In einem „heftig bewegten“, bis zu „wütendem“ Charakter sich zuspitzenden Satze werden die Stimmen der Nörgler durch die sich fast überstürzenden Motive des Heldenthemas gewaltsam zum Schweigen gebracht. In dem darauf wieder einziehenden ruhigern Zustand klingt eine pastorale Melodie des Englisch Horns hinein:



die sich, abgesehen von ihren, dem Heldenthema entnommenen Motiven, schon im „Don Quixote“ an der Stelle findet, wo der Ritter nach seiner endgültigen Überwindung durch Samson Carrasco auf dem Wege zur Heimat sich dazu entschließt, sein Leben fortan als Schäfer weiterzuführen. Auch unser Held hat am Busen der Natur seinen endlichen Seelenfrieden gefunden:

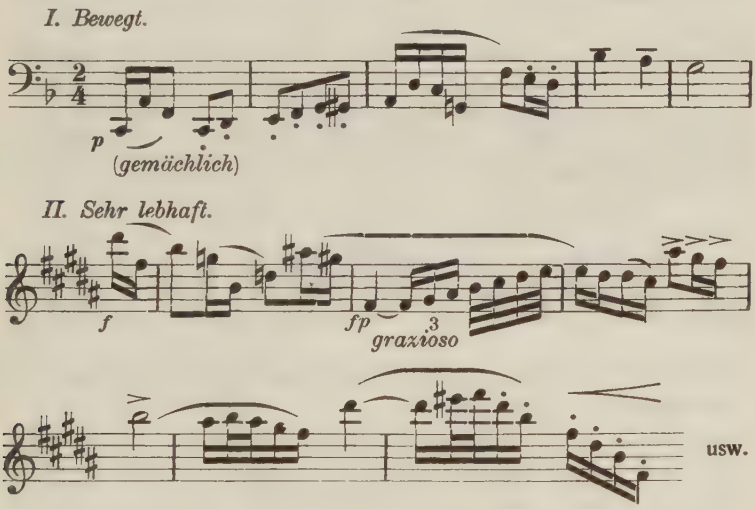
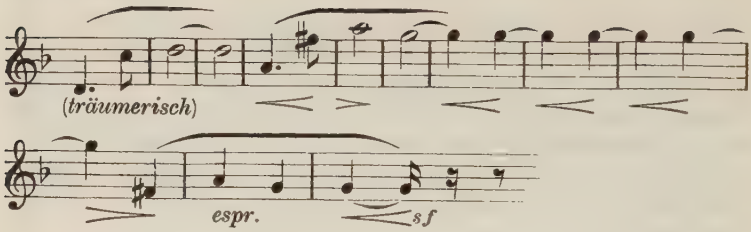


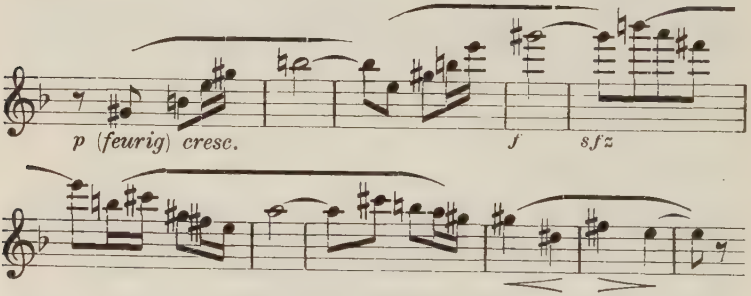
In diesem Zustand der Weltentsagung, in den die Erinnerungen an die Stürme des Kampfes und das Glück der Liebe nur noch wie ferne Träume hineinscheinen, reift der Held seinem Ende entgegen. Nachdem das Streichquartett allmählich verklungen und über ihm die Solovioline, immer höher steigend, wie in himmliche Sphären

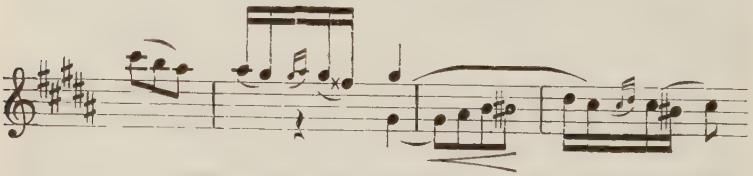
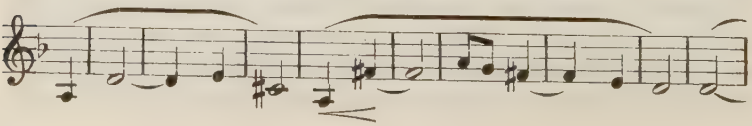
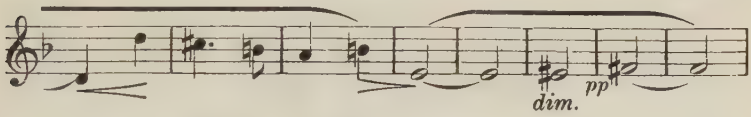
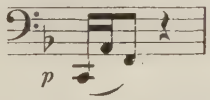
sich verflüchtigt hat, ertönt nochmals, in festen gemessenen Schritten, von den beiden Es-Trompeten intoniert und allmählich von Posaunen, Tuba und sämmtlichen übrigen Bläsern harmonisch unterstützt, der Anfang des Heldenthemas und beschließt unter Trommel- und Paukenwirbel in ernst-feierlicher Weise das Stück.

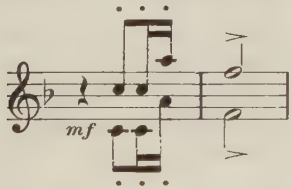
Das „Heldenleben" steht, als Typus der Programmusik, wie schon anfangs bemerkt, auf dem Standpunkt des „Zarathustra", nur daß es dieses Werk an Kühnheit der kontrapunktischen Kombinationen, aber auch an Rücksichtslosigkeit hinsichtlich der klanglichen Wirkung, wo sie dem Komponisten geboten schien, womöglich noch übertrifft. Auch hier sind die einzelnen Abschnitte von mehr oder weniger musikalisch-verständlichem Aufbau, der Sinn ihrer Einzelheiten und ihres Zusammenhangs aber ohne Programm schlechthin nicht zu enträtseln. —

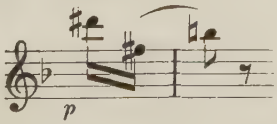
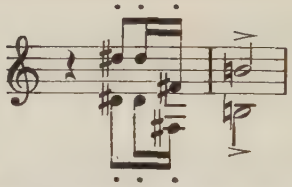
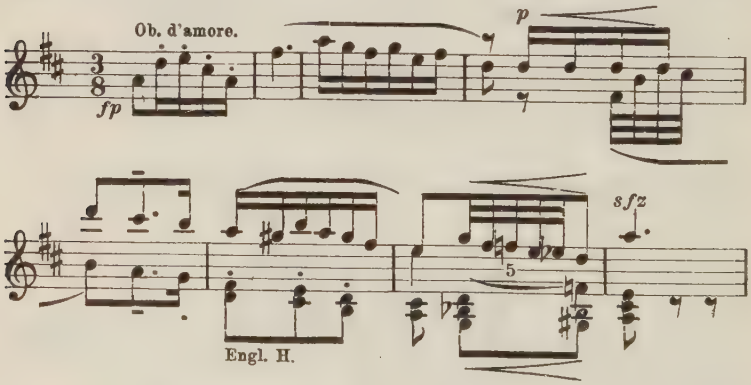
Die vorläufig letzte rein instrumentale Schöpfung R. Strauß', die „Sinfonia domestica" (1904), hat, obwohl sie ihrem äußern Zuschnitt nach in vier (zusammenhängenden) Sätzen — mit Scherzo und Adagio als Mittelsätzen — auftritt, in ihrer innern Ausgestaltung mit der klassischen sinfonischen Form nichts zu tun, sondern gehört in nicht geringerm Grade, wie die vorhergehenden Werke in die Gattung reiner unverfälschter Programmusik. Hat uns der Komponist im „Heldenleben" die Freuden und Leiden seiner künstlerischen Sendung vor Augen führen wollen, so tritt er uns hier gewissermaßen in Schlafrock und Pantoffeln entgegen: ein Tag aus seinem häuslichen Leben, ein Familienbild ist es, das er uns in diesem letzten Werke zu entwerfen sucht. Weniger aber mittels dramatischer Darstellung aufeinanderfolgender Geschehnisse, wie etwa im „Don Juan" oder im „Don Quixote", noch durch Schilderung logisch sich entwickelnder seelischer Zustände, wie im „Zarathustra", sondern in der Form locker aneinandergereihter Stimmungsbilder, wie sie sich unter dem Eindruck der verschiedenen Tageszeiten zu ergeben pflegen. Einzelne in den Vortragszeichen der Partitur liegende programmatische Hinweise, wie: gemächlich, träumerisch, zornig, zärtlich bewegt, singend, sehr heftig, sehr lebhaft und lustig, sowie eine Reihe vom Tondichter herrührender, aber nicht in die Partitur eingedruckter

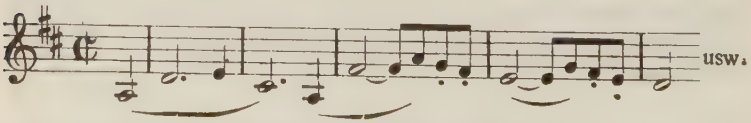
überschriftlicher Bezeichnungen einzelner Sätze und Abschnitte dienen uns zur Vermittlung des Verständnisses. Die Hauptarbeit zum Aufbau des Ganzen leisten die beiden Themen, die zur Charakterisierung des Mannes und der Frau dienen sollen und die der Komponist selber als I. und II. Thema (natürlich nicht in dem von der sinfonischen Form her gewohnten Sinne) bezeichnet hat:

Daß er damit den typischen Gegensatz zwischen dem allgemein Männlichen und dem allgemein Weiblichen habe zum Ausdruck bringen wollen, kann schwerlich behauptet werden. Wenn das erste wohl einen gewissen männlichen Humor zur Schau trägt, so dürfte das zweite vermöge seines energischen Dreinfahrens wohl auch mehr dem männlichen als dem weiblichen Charakter angepaßt erscheinen, denn das Launenhafte, das allenfalls aus der bunten Rhythmik und dem jähen Wechsel des H-dur und G-dur herausgelesen werden könnte, ist doch nicht das Entscheidende im Charakter des Weibes. Zu dem Thema des Mannes gesellen sich noch zwei seinen Charakter von anderer Seite beleuchtende:

und:



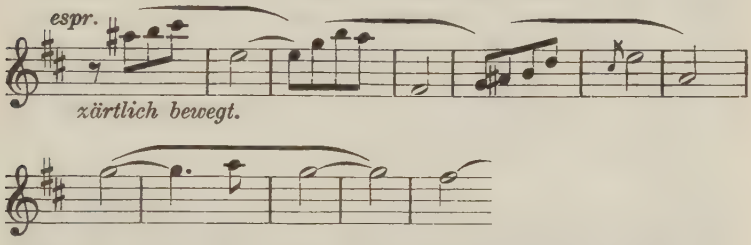
Alle diese Themen, zu denen noch einige minder wichtige, wie namentlich das „gefühlvolle“:

hinzukommen, bilden nun in mannigfacher Gegenüberstellung, Verquickung und Durchführung den Hauptinhalt des ersten Satzes, der aber, als offenbare Exposition des Ganzen, nicht vollständig wäre, wenn nicht am Schluß noch das Kindesthema:

von der Oboe d'amore vorgetragen, auf der Bildfläche erschiene. Die geheimnisvolle Art der Einführung dieses Themas und ein unmittelbar daran geknüpftes regelrechtes Kindesgeschrei lassen vermuten, daß der Komponist damit den Eintritt des Kindes ins Leben habe symbolisieren wollen, eine Annahme, die denn auch in einem sogleich folgenden Scherze des Komponisten ihre erheiternde Bestätigung findet. Als nämlich nach Verlautbarung des Kindesgeschreis in Trillern und Läufern sich allenthalben Lust und Freude kundgibt, erklingt plötzlich unmittelbar nach dem in den Bässen aufgetauchten Anfang des Mannesthemas:

in den beiden Trompeten mit Dämpfern das Motiv:



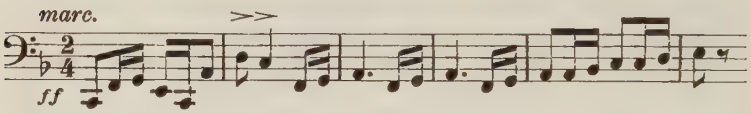
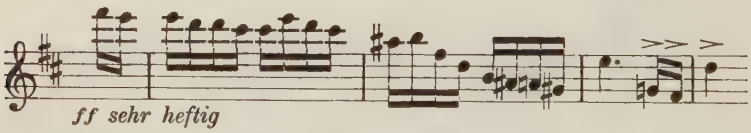
worüber der Komponist die Worte setzt: die Tanten: „Ganz der Papa!" Gleich darauf, mit Bezug auf den in kleiner Flöte und erster Oboe ertönenden Anfang des Frauenthemas:

in Oboen, gedämpften Hörnern und zweiter Posaune das Motiv:

mit der darüber geschriebenen Erläuterung des Komponisten: die Onkels: „Ganz die Mama!“ Einige Übergangsharmonien leiten in den zweiten Satz, das Scherzo (D-dur), hinüber. „Kindliches Spiel, Elternglück“ bilden den poetischen Vorwurf dieses Stückes, dessen Aufbau in der Hauptsache von dem in folgender rhythmischen Umformung auftretenden Kindesthema bestritten wird:

Mit dieser Umformung verkoppelt sich später noch eine zweite:

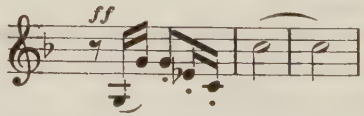


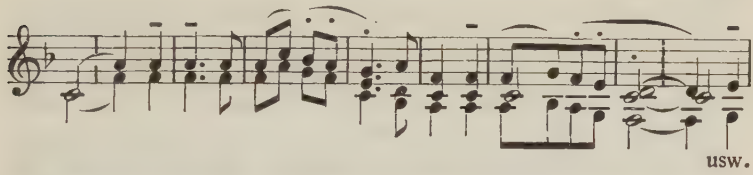
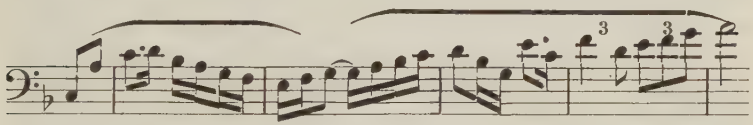
wobei die Motive der Elternthemen die Kompliziertheit des kontrapunktischen Gefüges noch erhöhen. Allmählich läßt die Lebhaftigkeit des kindlichen Spiels nach, es scheint eine Ermüdung einzu-

treten, das Thema des Kindes erklingt unter gehaltener Akkordbegleitung in Moll, um mitten darin wie erlahmend stecken zu bleiben. Die Mutter scheint sorglich um das Kind bemüht:

auch der Vater will nicht tatenlos dabeistehen, die Szene wird heftiger — sollten die Eltern über die Mittel, das offenbar wieder unruhig gewordene Kind zu beschwichtigen, in Zwist geraten sein? Ein Wiegenlied, in seinem Anfang:

gleichlautend mit dem ersten venetianischen Gondellied von Mendelssohn, führt endlich die Beruhigung herbei, und während ein Glöckchen sieben schlägt, scheint das Kind in den ersehnten Schlummer zu versinken. Das folgende Adagio (E-dur) gibt in seinem ersten Abschnitt, der vom Komponisten „Schaffen und Schauen" genannt wird, zunächst dem Manne das Wort, dessen verschiedene Themen eine reiche kontrapunktische Durchführung erfahren. Mit dem Appassionato greift das Frauenthema, das schon vorher mehrfach angeklungen war, wieder lebhafter in die Entwicklung ein, und es entspinnt sich unter hauptsächlicher Führung des oben angeführten „gefühlvollen" Themas eine „Liebesszene" von breiten Dimensionen und großer leidenschaftlicher Steigerung. „Träume und Sorgen" umschweben die hierauf als entschlummert zu Denkenden, und die Motive der Oboe d'amore

und des Englisch Horns, sowie die später in den ersten Violinen auftretende „zärtlich bewegte“ Melodie der Mutter lassen uns den Gegenstand der Sorge unschwer erkennen. Doch der erwachende Tag — von 7 Glöckchenschlägen angekündigt — verscheucht in gleicher Weise Träume wie Sorgen, und mit Beginn des Finales sehen wir Vater, Mutter und Kind wieder rüstig auf dem Plan. Es entspinnt sich ein „lustiger Streit“ in Gestalt einer Doppelfuge über eine ins Widerspenstige gewandte rhythmische Umformung des Kindesthemas (die „Behauptung“):

und ein früher nur vorübergehend einmal zur Verlängerung des Themas der Mutter aufgetretenes Gegenmotiv (die „Gegenbehauptung“):

die beide, zuerst einzeln, später in allen erdenklichen Kombinationen zusammen durchgeführt werden, um zuletzt unter beständig sich wiederholenden Zwischenrufen des Vaters:



(einem gleichfalls von früher her bekannten Motiv) in einem langen Orgelpunkt auf der Dominante den dynamischen Höhepunkt ihres Zusammenwirkens zu erreichen. Von hier ab beruhigen sich allgemach die Geister und vereinigen sich schließlich zu einem, Friede bedeutenden, volkstümlichen Zwiegesang:

Mit dem letzten Akkord dieses Gesanges setzt in den Violoncellen ein neues Thema ein:

das über einem Orgelpunkt auf F, nach Art eines Fugato, erst von den zweiten, dann von den ersten Violinen nachgeahmt wird, um, zeitweilig von verschiedenen frühern Themen abgelöst, im weitern Verlaufe dem modifizierten Hauptthema des Vaters zur Eröffnung des „fröhlichen Beschlusses" den Platz einzuräumen. Der nun folgende ausgedehnte Finalsatz gestaltet sich zu einem Tummelplatz aller Hauptthemen des Stückes, die sich hier ein letztes Stelldichein gegeben haben, um nochmals, sei es in ihrer ursprünglichen Gestalt, sei es in allerhand Umformungen, Verkleidungen und Kombinationen ihre übermütige, tolle Laune an einander auszulassen. Es kommt mehrfach zu großen Steigerungen und spannenden Fermaten, bis endlich nach einem jäh hineinfahrenden, lange ausgehaltenen und leise verklingenden Des der vier Trompeten mit einem mächtigen, stürmischen Anlauf schnell der Schluß herbeigeführt wird.

Ungeachtet ihres streng programmatischen Charakters widerstrebt die „Sinfonia domestica" doch auch nicht einer rein musikalischen Auffassung und könnte in dieser Hinsicht bis zu einem gewissen Grade mit dem „Till Eulenspiegel" in Parallele gestellt werden. Eben weil es sich in ihr weniger um die Entwicklung eigengearteter Gedankengänge oder um die Darstellung realer Vorgänge handelt, als um allgemeine, jedem bekannte Stimmungsbilder aus dem Leben der Familie, ist das allgemeine Verständnis

nicht mit gleicher Notwendigkeit an die Kenntnis des Programms gebunden, wenn auch freilich die Einzelheiten der Musik erst in ihrer Beleuchtung durch die Absichten des Tondichters ihre volle Bedeutung erkennen lassen. —

Mit der „Sinfonia domestica" haben wir den vorläufigen Zielpunkt im programmusikalischen Schaffen R. Strauß' erreicht und sind nun, auf Grund unserer Einzelbetrachtungen, in die Lage versetzt, uns ein Gesamturteil über seine Bedeutung und geschichtliche Stellung auf dem Gebiete der Programmusik bilden zu können. Was schon auf den ersten Blick die Straußschen Tondichtungen von denen seiner Vorgänger, insbesondere Berlioz' und Liszts, unterscheidet, ist die in ihnen vollzogene maßlose Vergrößerung des ausführenden Instrumentalkörpers. Von Werk zu Werk fortschreitend sich bereichernd ist das Straußsche Orchester in der „Sinfonia domestica" auf folgenden Höchststand der Besetzung angekommen: Kleine Flöte, drei große Flöten, zwei Oboen, eine Oboe d'amore, ein Englisch Horn, eine D-Klarinette, eine A-Klarinette, zwei B-Klarinetten, eine Baßklarinette, vier Fagotte, ein Kontrafagott, vier Saxophone (Sopran - in C, Alt - in F, Bariton - in F, Baß - in C), acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, vier Pauken, Triangel, Tambourin, Glockenspiel, Becken, große Trommel, 16 erste Violinen, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelle, 8 Bässe und zwei Harfen. Daß gerade in der „Sinfonica domestica", der ihrem programmatischen Vorwurf nach harmlosesten aller seiner sinfonischen Dichtungen, eine solche Maßlosigkeit in der Größe des gewählten orchestralen Apparats platzgegriffen hat, muß Bedenken erregen und scheint darauf hinzudeuten, daß nicht innere Gründe in dieser Hinsicht für den Komponisten bestimmend gewesen sind. Aber auch den anspruchsvollern übrigen Tondichtungen gegenüber können wir uns dieser Vermutung nicht entschlagen und uns von der innern Notwendigkeit der Anwendung solcher Riesenorchester, wie sie auch ihnen zugrunde liegen, nicht überzeugen. Das Maßlose liegt nicht sowohl in der Zahl und Art der zur Mitwirkung herangezogenen Instrumente, als fast noch mehr in der Art und Weise ihrer Verwendung, mit der der Komponist alles von seinen Vor-

gängern in instrumentativer Beziehung Geleistete tief in den Schatten stellt. Da stoßen wir auf achtfach geteilte Violinen (Zarathustra)[1], zwölffach geteilte Bratschen (Don Quixote), achtfach geteilte Violoncelle und vierfach geteilte Kontrabässe (Zarathustra), auf gleichzeitige Ausscheidung einer ersten Solovioline, einer zweiten Solovioline, einer Solobratsche, eines Solovioloncells aus der Gesamtmasse der übrigen (Don Quixote), auf Glissandos in den Violinen (Till Eulenspiegel) und Harfen (Don Quixote), auf akkordisch auftretende Massentriller der Holzbläser (Sinfonia domestica), Triller in Hörnern und Trompeten (Zarathustra), mit Zungenschlag auszuführende Tremolos gedämpfter Hörner, Trompeten und Posaunen (Don Quixote), Flatterzungengängen in den Holzbläsern (Sinfonia domestica) u. a. m. Nun soll ja die tatsächliche und den Absichten des Tondichters entsprechende Wirkung dieser Instrumentationskunststücke keineswegs geleugnet werden, aber unabweisbar drängt sich uns dabei die Wahrnehmung auf, daß dadurch der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens, der doch in der melodischen, rhythmischen und harmonischen Erfindung und in der spezifisch musikalischen Arbeit ruhen sollte, auf ein Kunstmittel verschoben wird, das, unerachtet seiner zweifellosen Bedeutung für das Ganze des Kunstwerks, mit Recht bisher immer nur an zweiter Stelle gestanden hatte und lediglich als das wenn auch unabtrennbare äußere Gewand des musikalischen Gedankengangs bewertet worden war. Kein Zweifel, daß die übermäßige Hervorkehrung und Betonung dieses Ausdruckselements in den Tondichtungen R. Strauß' auf den bei ihm erklärlichen Trieb zurückzuführen ist, seine nach dieser Richtung zielende geniale Sonderbegabung dadurch zum vollen Ausdruck zu bringen. Im Vollgefühle des Besitzes einer zu staunender Bewunderung zwingenden Technik der Orchesterbehandlung, der Klang- und Farbenmischung sehen wir den Komponisten die ihm entgegentretenden Aufgaben mit spielender Leichtigkeit überwinden, wir sehen ihn mit einem gewissen künstlerischen Übermut zu immer schwierigern

[1] Nicht ganz ohne Vorgang angesichts der bekannten Stelle in Webers „Euryanthe".

Problemen vordringen und unter Hintansetzung aller Rücksicht auf die praktische Ausführbarkeit mit jedem folgenden Werke das frühere überbieten. Wir fühlen aber zugleich, daß einem solchen Schaffen ein natürliches Ziel gesetzt ist und daß in den letzten Werken unsers Tondichters nach dieser Richtung die Grenze des Möglichen bereits hart gestreift, wenn nicht sogar überschritten wird. Gerade als eine Folgeerscheinung jener Sonderbegabung des Komponisten müssen wir die Wahl seiner Programme mit ihren bestimmten Anforderungen betrachten, deren Befriedigung nun aber, soweit das tonmalerische Element in Betracht kommt, die Gefahr solcher Grenzverletzungen heraufbeschwören mußte. Aber noch eine bedeutungsvollere, weil das Kunstwerk in seinem Kerne treffende Gefahr droht dem Programmkomponisten, die Gefahr, daß er sich an programmatische Vorwürfe heranwagt, die aus Mangel an innern Berührungspunkten mit dem Wesen der Musik der programmatischen Behandlung überhaupt unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen. Daß unser Tondichter sich in tollkühnem Vertrauen auf die Verständlichkeit seiner Tonsprache mit Bewußtsein und offenen Auges in diese Gefahr gestürzt hat, haben wir bei der Betrachtung des „Zarathustra", des „Don Quixote" und des „Heldenlebens" festzustellen Gelegenheit gehabt. Die Folge dieser Grenzüberschreitungen zeigt sich in der Unmöglichkeit für den Hörer, den musikalischen Gedankengängen des Komponisten mit Verständnis für ihre programmatische Bedeutung folgen zu können. Er sieht sich in ein wogendes Meer polyphoner Gestaltungen ausgesetzt, deren schon rein objektive Aufnahme an das musikalische Auffassungsvermögen außergewöhnliche Anforderungen stellt. Nun aber noch die geistigen Zusammenhänge zu durchschauen, die der Tondichter mit Hülfe seiner Leitmotive, ihrer Umbildungen und gegenseitigen kontrapunktischen Beziehungen hineinkonstruiert hat — wobei gelegentlich auch die Symbolik der Tonarten mit in Rechnung zu ziehen ist — das ist eine Aufgabe, zu deren Bewältigung sich der rasch vorüberrauschende unmittelbare Klanggenuß in keiner Weise ausreichend erweist, die vielmehr ein eingehendes verstandesmäßiges Durchdenken und Durch-

prüfen des programmatischen Tongebäudes erfordert, wie es mit dem Wesen des musikalischen Kunstgenießens nicht vereinbar ist. Wenn schon Berlioz von dem Kunstmittel des Leitmotivs Gebrauch gemacht hat, aber nur in sparsamer und deshalb leicht zu übersehender Verwendung, so war, eben aus diesem Grunde, hiergegen nichts zu erinnern, das Verfahren vielmehr sogar als eine eigenartige Stütze der Auffassung vom Hörer willkommen zu heißen. Auch bei Liszt spielt das Leitmotiv eine noch maßvolle, wenn auch gegen Berlioz gesteigerte Rolle. Erst Richard Wagner war es bekanntlich, der in konsequentem Ausbau des Leitmotivgedankens einen ganz neuen Kunststil darauf zu gründen unternahm. Die Berechtigung, ja Notwendigkeit hierzu ergab sich für ihn aus den Bedingungen seines Musikdramas, im besondern aus der neuartigen Rolle, die dem Orchester darin von ihm zugewiesen wurde. Wenn aber hier die Leitmotive in der steten Beleuchtung durch die jeweilige Phase der Handlung und den Inhalt der sie begleitenden Textesworte der vom Komponisten gewollten Auffassung schlechterdings nicht entgehen können, so fehlen diese aufhellenden Begleitfaktoren gänzlich in der reinen Instrumentalmusik, auf die nun R. Strauß jenen von R. Wagner geschaffenen Kunststil zu übertragen für gut fand. Dem Hörer wird hier gewissermaßen ein musikalisches Drama ohne Handlung und ohne Text vorgeführt, und er mag sehen, wie er sich darin zurechtfinde.

Eine nur nebenher zu erwähnende Folge des extremen programmatischen Standpunktes unsers Tondichters ist seine aus der Konsequenz des programmatischen Vorgehens gelegentlich entspringende Mißachtung der Rücksicht auf den Klang, derzufolge er auch das Unschöne, geradezu Häßliche, ja das musikalisch Unmögliche (Schluß des „Zarathustra"!) im Interesse einer vermeintlichen Ausdruckswahrheit unter die Zahl der berechtigten Kunstmittel aufzunehmen kein Bedenken getragen hat. Daß auch diese Erscheinung eine — ästhetische — Grenzüberschreitung in sich schließt, bedarf von unserm Standpunkt aus keiner weitern Begründung. —

Es lag nicht in unserer Absicht, die Tondichtungen R. Strauß' nach umfassenden Gesichtspunkten auf ihren Wert zu prüfen.

Nur die sich aus ihnen ergebende Stellung des Komponisten zum Problem der Programmusik zu bestimmen war der Zweck unserer Erörterungen. Ihr Ergebnis dürfte jetzt wie folgt, kurz zusammenzufassen sein: Strauß hat in konsequentem Verfolg der programmatisch-musikalischen Richtung einen Punkt erreicht, von dem ein weiteres Vordringen in gleicher Richtung ausgeschlossen erscheint. Nicht nur, daß er an der Grenze künstlerischer Verwendung der orchestralen Ausführungsorgane angelangt ist — denn Geräusche mit, ich möchte sagen, photographischer Treue nachzuahmen, ist nicht mehr Sache der Kunst —, auch der innere Ausbau seiner Tonschöpfungen ist infolge der Inangriffnahme musikalisch unlösbarer Probleme zu einem Grade polyphoner Verwicklung und zu einer Überfülle an programmatischen Beziehungen fortgeschritten, denen beim unmittelbaren Tongenuß mit Verständnis zu folgen das Aufnahmevermögen sich außerstande zeigt. Hiermit ist der Weiterentwicklung der Programmusik ein natürliches Ziel gesetzt, und es zeigt sich hier deutlicher als je zuvor, daß eine der programmatischen Richtung angehörige Tonschöpfung nur dann Sinn und Berechtigung hat, wenn sie auch rein musikalisch auf festen Füßen steht und einen auch rein musikalisch verständlichen Gesamtwert aufweist. Es dürfte vom Standpunkt der praktischen Musikpflege aus als eine wertvolle Bestätigung unserer Ansicht zu betrachten sein, daß — nach unserer Beobachtung — von den Tondichtungen R. Strauß' nur dreien, „Don Juan", „Tod und Verklärung" und Till Eulenspiegel", die allgemeine und dauernde Gunst der Musikfreunde zuteil geworden ist, während die übrigen vorläufig noch mit wenigstens ebenso scharfer Verurteilung wie begeisterter Zustimmung zu rechnen haben.

4. Kapitel.

Die Beteiligung des Auslands an den modernen programmusikalischen Bestrebungen: Frankreich, Belgien, Rußland, Böhmen, England, Dänemark, Skandinavien. (Italien, Nord- und Südamerika.) — Die jüngsten deutschen Vertreter der Programmusik. — Rück- und Ausblick.

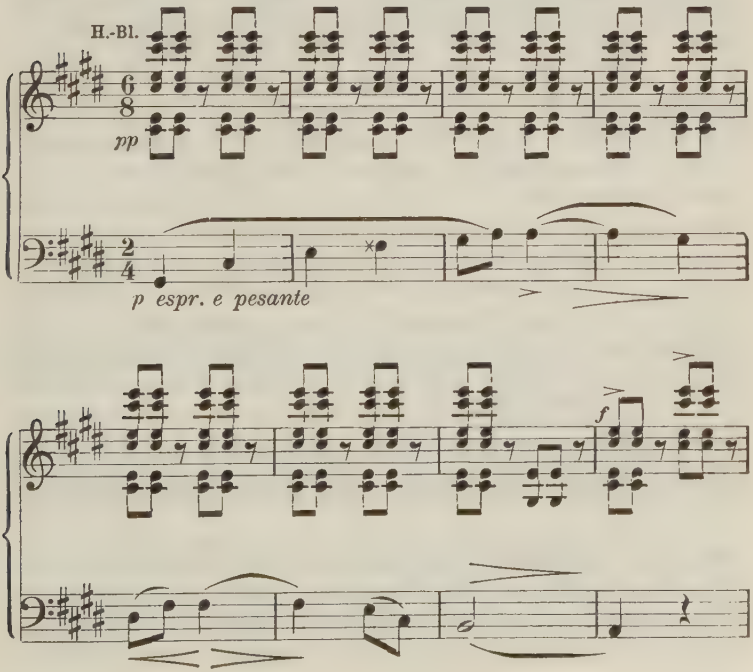
In den beiden letzten Kapiteln haben wir zu zeigen versucht, wie sich die Entwicklung der modernen Programmusik, nachdem ihr von H. Berlioz die Wege gewiesen waren, vornehmlich in Deutschland vollzog und in geradlinigem Weiterschreiten in den Werken R. Strauß' ihren Höhepunkt, zugleich aber auch die Grenzen erreichte, ja bereits überschritt, die ihr nun einmal von der Natur der musikalischen Kunst und der menschlichen Auffassungsfähigkeit gezogen sind. Das Ausland hat dieser Entwicklung gegenüber nicht müßig beiseite gestanden, sondern mit zahlreichen, mehr oder weniger wertvollen und je nach der nationalen Besonderheit eigengearteten Werken zum Ausbau des programmatischen Kunstzweigs das Seinige beigetragen. Wenn wir diese außerdeutschen Erzeugnisse bisher außer Betracht gelassen haben, um unsere Darstellung nicht allzusehr zu zerstückeln, so waren wir hierzu um so mehr berechtigt, als ein Einfluß von ihnen, soweit sie überhaupt noch dem Zeitraum bis zu den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angehören, auf den sich entwickelnden Strauß kaum nachzuweisen sein dürfte. Es wird nunmehr unsere Aufgabe sein, unsern Blick auf die außerdeutschen Lande zu richten, um zu erkennen, daß der von Liszt (als nächstem Erben Berlioz') ausgestreute Same auch hier Wurzel faßte und Kräfte wachrief, die den programmusikalischen Entwicklungsstrom zwar nicht

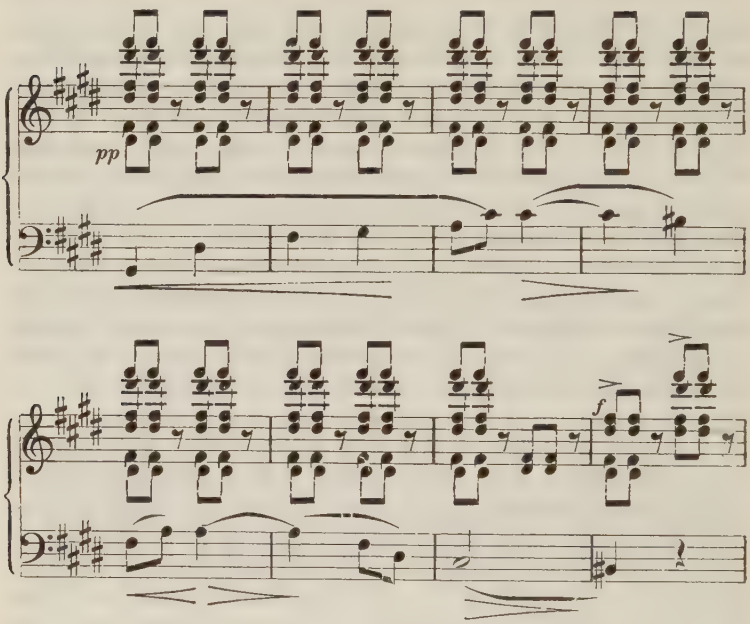
wesentlich zu vertiefen und vorwärts zu treiben, aber doch beträchtlich zu verbreitern geeignet waren.

Beginnen wir unsern Rundgang mit Frankreich, dem Ursprungslande der neuern Programmusik, so wissen wir bereits, daß der epochemachende Vorgang Berlioz' keine nennenswerte Nachfolge bei seinen Landsleuten erweckte. Seine Musik war in ihrer Art zu sehr der unmittelbare Ausfluß seiner seltsam phantastischen Persönlichkeit und seiner individuellen Begabung, als daß sie sogleich Schule bildend hätte wirken sollen. Erst der fortschreitende von der deutschen Romantik ausgehende Einfluß bewirkte auch bei den französischen Komponisten ein allmähliches Durchdringen ihrer Instrumentalmusik mit poetischem Gehalt, wie es uns übrigens auf tieferer Stufe schon bei den Klavierkomponisten des 18. Jahrhunderts entgegengetreten ist. Aber er führt hier nur ausnahmsweise zu wirklicher Programmusik und äußert sich mehr nur in einer allgemein poetischen Tendenz unter Aufrechterhaltung einer bestimmten musikalischen Form, namentlich der der Suite.

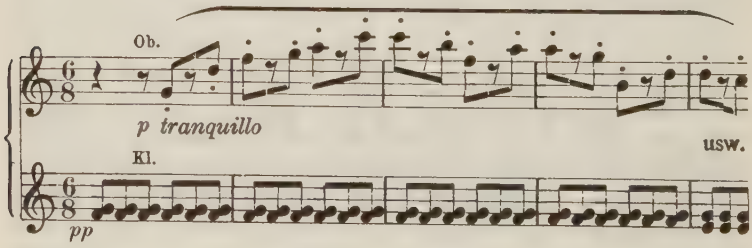
Nicht nur der Zeit nach, sondern auch hinsichtlich der Bedeutung seiner hierhergehörigen Werke haben wir unter den französischen Programmkomponisten an erster Stelle Camille Saint-Saëns (geb. 1835), zu nennen. Seine in den siebziger Jahren entstandenen und auch in Deutschland völlig eingebürgerten Arbeiten bestätigen wieder die bei der Bewertung der sinfonischen Dichtungen Liszts gemachte und an den spätern Arbeiten Strauß' noch erhärtete Beobachtung, daß ein der programmatischen Richtung angehöriges Tonwerk an Eigenwert und an Wirkungsfähigkeit um so mehr gewinnen wird, je ungezwungener es das Programm in den selbständig-musikalischen Organismus einzubeziehen, es ihm anzugleichen vermag. Es ist wohl kein Zufall, daß das erste und das dritte der im Nachfolgenden charakterisierten Werke Saint-Saëns' die meiste Beliebtheit und Verbreitung gefunden haben. Ihrer Entstehung nach steht an der Spitze seiner programmusikalischen Arbeiten die sinfonische Dichtung: „Le Rouet d'Omphale". Herkules — so erzählt die Sage — ist von Hermes an Omphale, Königin von Lydien, verkauft worden, um, einem Orakelspruch zufolge, in ihrem Dienst Heilung von

schwerer Krankheit zu finden. Bald entbrennt er in Liebe zu dem bestrickenden Weibe. Den Inhalt der sinfonischen Dichtung bilden, nach einer Vorbemerkung des Autors, die weiblichen Verführungskünste, der Triumph der (weiblichen) Schwäche über die (männliche) Stärke. Das „Spinnrad" ist nur vorgeschoben, um dem Ganzen eine bestimmte rhythmische Fassung zu geben. „Diejenigen", sagt der Verfasser weiter, „die gern den Einzelheiten nachspüren, werden bemerken (beim Buchstaben J), wie Herkules in den Banden schmachtet, die er nicht zerreißen kann, und wie (beim Buchstalben L) Omphale die vergeblichen Anstrengungen des Helden verspottet". Das sind aber auch die beiden einzigen Stellen, an denen von programmatischen Beziehungen die Rede sein kann, die langgezogenen Seufzer des Herkules:



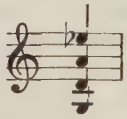
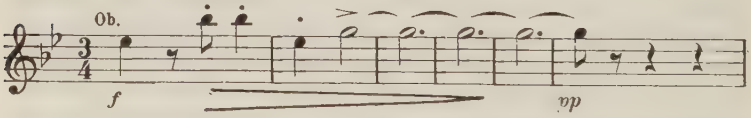


und ihre rhythmische Karikierung durch Omphale:



Man kann jedoch diese Beziehungen völlig außer Betracht lassen, ohne im Verständnis und Genuß der ganzen Komposition, die dann einfach „Le Rouet" zu betiteln wäre, irgendwie beeinträchtigt zu sein. Das Stück ist in der bekannten Weise A—B—A geformt,

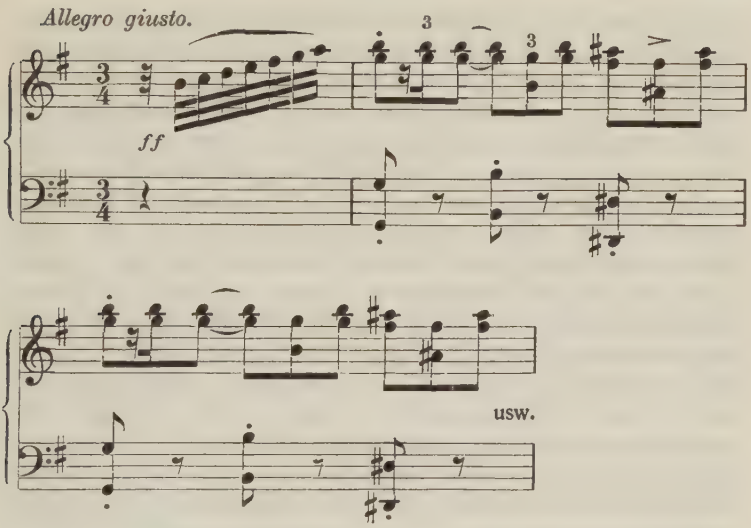
wobei die auf die Spinnfigur aufgebaute Melodie den Hauptsatz A ausmacht, während die oben angeführten Stellen das kontrastierende B bilden. — Entschiedener der programmatischen Gattung zugewandt erscheint der „Phaéton". Der Sohn des Helios hatte es bei seinem Vater durchgesetzt, die Lenkung des Sonnenwagens für einen Tag übernehmen zu dürfen. Aber sein Ungeschick verwirrte die Pferde, der Wagen geriet aus seiner Bahn und näherte sich der irdischen Region. Das ganze Universum kam in Gefahr, in Brand zu geraten. Da tötete Zeus den unvorsichtigen Phaéton mit einem Blitzschlag und bewahrte damit die Welt vor dem Untergang. Das ist der programmatische Vorwurf — wir sind ihm schon bei Dittersdorf begegnet — dem der Komponist mit unleugbarem Geschick seine musikalische Seite abzugewinnen gewußt hat. Ein munteres Reisethema, vom Quartett vorgetragen und später von den Holzbläsern übernommen, eröffnet nach einigen spannenden Einleitungstakten das Stück, um nach kurzer Zeit einem zweiten Thema in der Dominante Platz zu machen, das die fröhliche Stimmung des kühnen Wagenlenkers noch deutlicher zum Ausdruck bringt. In veränderter Ausstattung kehrt das erste Thema wieder, durch den gleichzeitigen Hinzutritt des jetzt in Nachahmungen auftretenden zweiten in seinem Ausdruck noch gesteigert. Unter zunehmendem Glanze der Instrumentation erreicht die Fahrt ihren Höhepunkt in einer außerordentlich warmen und innigen Melodie der Hörner, denen sich bei der Wiederholung noch die Klarinetten zugesellen. Nun aber beginnen unheilvolle Mächte die Reisefreude zu stören. Harmonische Trübungen der frühern Themen, aufwärts stürmende Gänge der Holzbläser, Überhandnehmen des chromatischen Elements, Grollen des Kontrafagotts und der Tuba, während die Streichinstrumente wie von Angst gepeitscht in Triolen hin- und hersausen: alles das deutet auf die Katastrophe, die denn auch, als der Gipfelpunkt einer allmählichen Steigerung, nach einer Blitzfigur der kleinen Flöte und einem fürchterlichen, lange nachdröhnenden Donnerschlage sämtlicher Schlaginstrumente, auf dem fff-Akkord g-b-es des gesamten Orchesters zur Tat wird. Nachdem sich die Situation wieder geklärt hat, taucht nochmals, wie ein vorübergehender Sonnen-

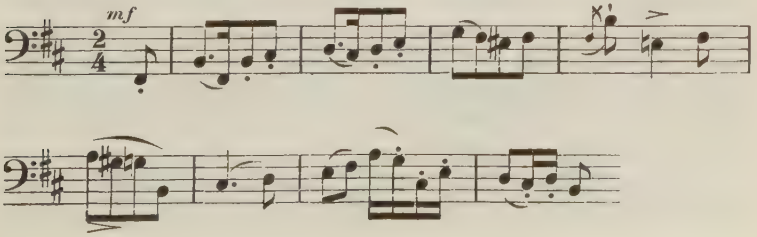
strahl, jene warme Hornmelodie auf, sogleich freilich wieder getrübt durch das jetzt in Molldur auftretende zweite Reisethema, und in diesem Zwielicht geht die Komposition, leise verklingend, zu Ende. — Dem absolut-musikalischen Standpunkt am nächsten kommt die „Danse macabre", nach einem Gedicht von Henri Cazalis. Die programmatischen Andeutungen des Stückes liegen eigentlich nur am Anfang und am Schluß; am Anfang, wo die Mitternachtsstunde schlägt und Freund Hein auf seiner verstimmten Fiedel:

die Scharen der Toten zum Tanze zusammenruft, und am Schluß, wo der Hahn kräht:

und der Tod mit einem kurzen Rezitativ die Toten wieder in ihre stillen Behausungen zurücktreibt. Wenn man im übrigen von der allerdings ungewöhnlichen Hinzuziehung des Xylophons absieht, durch das das Klappern der Knochen nachgeahmt werden soll, so hat man es mit einem schlecht und rechten Musikstück zu tun, in welchem uns ein mäßig bewegtes Walzerthema etwa in Rondo- oder Variationenform in allen möglichen Verkleidungen und Beleuchtungen vorgeführt wird. Daß das Stück trotzdem auch in seiner Allgemeinhaltung den Anforderungen des Programms entspricht, liegt eben in dem durch dieses bedingten Tanzcharakter. Für die besondere Auffassung des Tanzes als Totentanz hat aber der Komponist durch frappante Rhythmen, absonderliche Harmoniefolgen, seltsame Instrumentalwirkungen u. dergl. reichlich Sorge getragen. — Im Gegensatz zu diesem Stück vertritt die letzte der sinfonischen Dichtungen Saint-Saëns': „La

Jeunesse d'Hercule" am entschiedensten den Standpunkt reiner Programmusik. Es ist die bekannte Sage von Herkules am Scheidewege, die den dichterischen Vorwurf des Werkes bildet: Zwei Frauen von hoher, aber verschiedener Gestalt treten an den einsam sinnenden Jüngling heran: die Lust und die Jugend. Jene malt ihm ein Leben von üppiger Freude vor, diese zeigt ihm den mühevollen Weg zum Ruhm. Herkules wählt den Weg der Tugend. Daß der dieser Sage zugrunde liegende Gegensatz den Musiker reizen mußte, liegt auf der Hand. So sehen wir denn nach einer kurzen, etwas mysteriös gehaltenen Einleitung ein ernstes, gehaltenes Thema ($^4/_4$-Takt), offenbar das Symbol der Tugend, für eine Weile die Herrschaft behaupten. Dem sich anschließenden Rezitativ in den Bässen — soll es die Überlegung des Herkules ausdrücken, ob er der Tugend folgen solle? — macht ein im heitern $^6/_8$-Takt stehendes neues Thema ein plötzliches Ende: es ist das Sinnbild der Lust, des Vergnügens, das anfänglich in einfachgefälliger Weise, bald aber mit zunehmender Wärme, zuletzt in bacchantischem Taumel seine Verführungskünste an dem Jüngling erprobt. Vergebens. Mit einem, der Lisztschen Manier abgelauschten schroffen Rezitativ wird die Versucherin abgeschüttelt und Herkules wendet sich wieder der Tugend zu, die nun in einem reichern Instrumentalsatz das Feld wieder erobert. Einen zweimal erneuerten Versuch der Lust, die Oberhand zurückzugewinnen, tritt das Rezitativ in noch schrofferer Form, als vorher, erfolgreich entgegen. Damit ist der Kampf entschieden, und in einem breiten Maestoso wird dem Jüngling der Siegespreis, la récompense de l'immortalité, wie es im Vorwort heißt, zuteil. Das ist Programmusik im Lisztschen Sinne, im ganzen wie im einzelnen ihrer Form abhängig von der poetischen Vorlage und ohne den Hinblick auf diese in ihrer Eigenart nicht zu erfassen. — In einem spätern, anscheinend ebenfalls der Programmusik angehörigen Werke: „Suite Algérienne, Impressions pittoresques d'un voyage en Algérie" mit den Untertiteln 1. Prélude (en vue d'Alger); 2. Rhapsodie mauresque; 3. Rêverie du soir (à Blidah); 4. Marche militaire francaise entfernt sich der Komponist wieder von dem in seinen sinfonischen Dichtungen der Pro-

grammusik gegenüber eingenommenen Standpunkt. Das Stück dürfte vielmehr seiner Richtung nach mit den besprochenen Werken H. Hofmanns und K. Goldmarks in eine Linie zu stellen sein. —

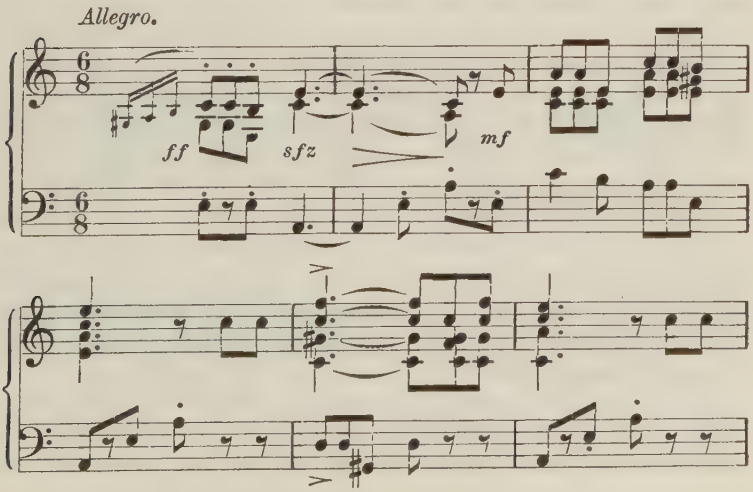
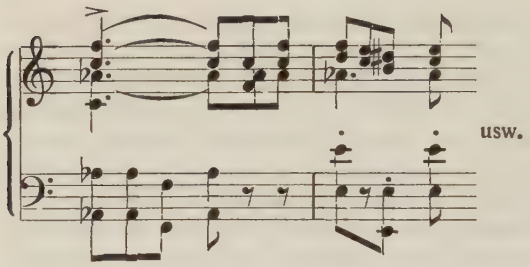
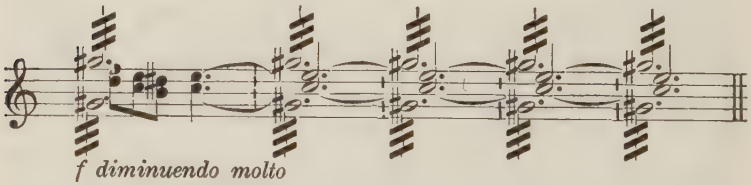
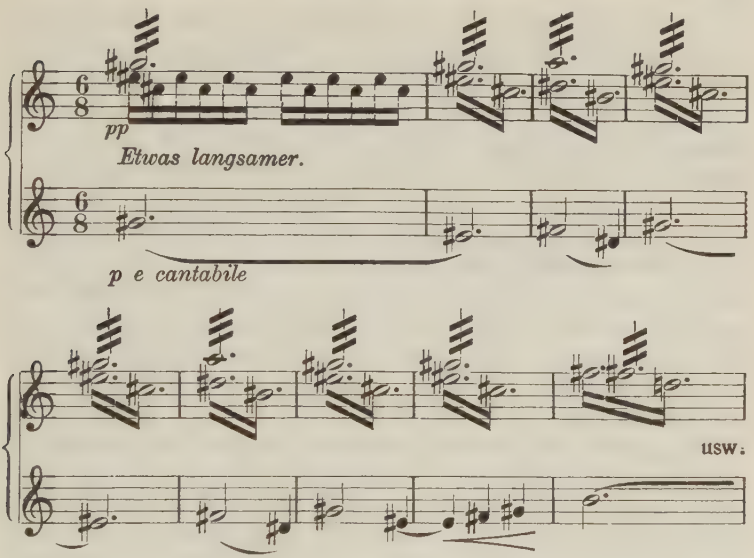
Ausschließlich in der Form der Suite bewegt sich Saint-Saëns' um einiges jüngerer Zeitgenosse Georges Bizet (1838—1875), der berühmte Komponist der „Carmen", dessen beide unter dem Titel „L'Arlésienne" erschienenen Suiten eigentlich nur Zusammenstellungen von Melodien aus seiner Musik zu A. Daudets gleichnamigem Schauspiel sind. Daß es dabei bisweilen, wie am Schluß des 1. Satzes der ersten Suite, nicht ohne Beziehungen zu bestimmten Vorgängen und Wendungen des Dramas abgeht, ist selbstverständlich. Eine nachgelassene Suite Bizets, die unter dem Titel „Roma" im Druck erschien, enttäuscht insofern, als sie abgesehen von dem tarantellenartigen Charakter des, „Carneval" überschriebenen, Finales irgendwelche Beziehungen zu ihrem Gesamttitel völlig vermissen läßt. Auf dem gleichen, poetisch-illustrierenden, aber nicht eigentlich programmatischen Standpunkt stehen die Sechs Suiten Jules Massenets (geb. 1842), die ebenfalls teilweise auf seine Opern zurückgreifen und von denen die „Scènes pittoresques" am bekanntesten geworden sind. Auch die „Scènes poétiques" von Benjamin Godard (1849 bis 1895) dürften hier zu erwähnen sein, die, da sie das Landleben von seinen verschiedenen Seiten zu schildern versuchen, als Ganzes nicht unpassend „Ländliche Suite" betitelt werden könnten.

Ernsthafter als Programmkomponist kommt Vincent d'Indy (geb. 1851) in Betracht, der bedeutendste Schüler César Francks und einer der Führer der jungfranzösischen Schule auf rein instrumentalem Gebiete. Von seinen hier namhaft zu machenden Werken ist das umfangreichste die „Trilogie" (d. h. in diesem Falle dreisätzige Sinfonie) „Wallenstein" nach Schillers Drama. Der erste Satz, „Wallensteins Lager", gibt sich als ziemlich regelrecht gearbeiteten Sinfoniesatz von rhythmisch bunt schillerndem Charakter:

der, fast ohne charakteristischen Gegensatz verlaufend, ausschließlich den ausgelassenen Freuden kriegerischen Lagerlebens Ausdruck geben will. Anstelle des zweiten Themas erscheint ein walzerartiges Sätzchen (auffallenderweise in H-moll, wie auch das erste Thema zwischen G-dur und E-moll hin und her schwankt), in dessen Rhythmus der erste Teil bis zum Schlusse verbleibt. Die Durchführung bewegt sich zunächst in den Rhythmen des angeführten Hauptthemas, bricht aber plötzlich ab, um einem Fugato der vier Fagotte über das Thema:



Platz zu machen. Mit drastisch komischer Wirkung wird hierdurch das Auftreten des Kapuziners gezeichnet, wenn auch die auf eine Mehrheit von Personen deutende kontrapunktische Mehrstimmigkeit hier nicht eigentlich am Platze war. Wie in dem gleichnamigen Werke Rheinbergers suchen auch hier die ausgelassenen Krieger den ungebetenen Gast am Weiterreden zu hindern, seinen nochmaligen Versuch (Tuba solo), zu Worte zu kommen, äffen sie in höhnischer Weise nach und jagen ihn schließlich aus dem Lager hinaus, worauf das lustige Treiben (im Repetitionsteil) in noch gesteigerter Ausgelassenheit seinen Fortgang nimmt. Der zweite Satz, „Max und Thekla", bringt auf dem Grunde zweier erst einzeln, dann vereint auftretenden Hauptthemen eine Liebesszene, die aber inmitten der Unruhen des kriegerischen Lebens (mehrmals auftretendes Allegro risoluto), zwischen Furcht und Hoffnung eingespannt, nicht recht zum Ausleben kommt und die Liebenden dem Entsagen geweiht erscheinen läßt. Der allzu häufige Wechsel des Tempos und des Charakters gibt dem Satz, rein musikalisch betrachtet, ein etwas zerklüftetes Aussehen, stimmt ihn aber destomehr auf den Ton der durch das Drama bedingten Situation. Der dritte Satz, „Wallensteins Tod", der mit dem ersten und, in einer Episode, auch mit dem zweiten in motivischem Zusammenhang steht, ist, als sinfonischer Satz, merklich freier gearbeitet, als der erste, ohne daß er jedoch einem im einzelnen ausgearbeiteten Programme zu folgen scheint. Er zeigt lediglich den Helden in der Fülle seiner Macht, wobei schon zu Anfang durch unheilschwangere Harmonien auf den tragischen Ausgang hingedeutet wird, und seinen durch die Verkettung widriger Umstände herbeigeführten Sturz. Vergleicht man das Werk d'Indys mit dem ältern gleichnamigen Rheinbergers, so erkennt man auch bei dem Franzosen das Bestreben, selbständig wertvolle Musik zu schreiben, wenn auch die sinfonische Form hier lockerer gehandhabt wird und ein ersichtlich größerer Fleiß auf die koloristische Ausstattung gelegt worden ist (vierfach geteilte erste und zweite Geigen, vier Fagotte, zwei Ventilkornetts usw.).

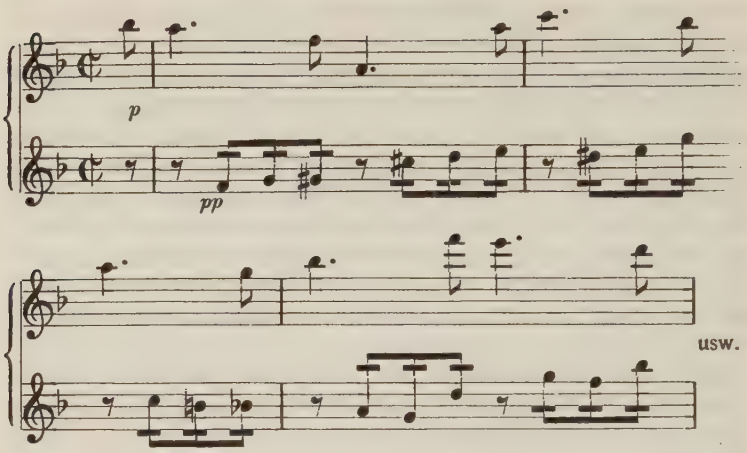
Von zwei weitern, einsätzigen, programmatischen Tondichtungen d'Indys ist die eine, die sich inhaltlich an die Uhlandsche

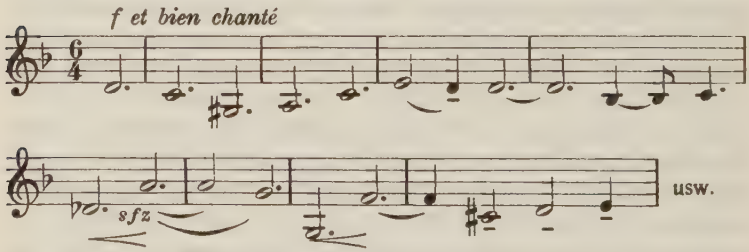
Ballade „Harald“ anschließt, vom Komponisten mit dem romantischen Titel: „La forêt enchantée“, Légende-Symphonie, überschrieben worden. Harald, der kühne Held, so lautet in Kürze der Inhalt des Gedichts, reitet an der Spitze seines Siegeslieder singenden Heergefolges durch einen wilden Wald. Plötzlich tauchen von allen Seiten lustige Elfenscharen auf und umstricken seine Krieger mit ihren süßen Gesängen, und es gelingt ihnen, die ihrer selbst nicht mehr Mächtigen in ihr fernes Feenland zu entführen. Harald allein, „vom Wirbel bis zur Sohl' in harten Stahl geschnallt“, hat ihren Lockungen widerstanden und setzt nun einsam im Mondenschein seinen Weg fort. Vom Ritt ermüdet, sucht er Erquickung an einem lustig hervorsprudelnden Quell, aber kaum hat er den Durst gestillt, so versagen ihm Arm und Bein, er muß sich setzen und verfällt in tiefen Schlaf. So schlummert er schon manche hundert Jahre, umtanzt im Mondenschein von der Elfen muntern Scharen. Mit einer kurzen langsamen, durch dumpfe Paukenschläge und gestopfte Hörnerklänge romantisch gefärbten Einleitung weiß uns der Komponist schnell in die geheimnisvolle Stimmung des verwünschten Waldes zu versetzen. Fernes Rossegetrappel ($^6/_8$-Takt) verkündet die nahende Reiterschaar und leitet in den Hauptsatz über:

der in diesem seinem ersten Thema den Ritt der kriegerischen Schaar zu veranschaulichen sucht, während er im zweiten (C-dur) ihre Siegeslieder durch die Berge hallen läßt. Eine Schlußgruppe, die, wie auch das zweite Thema, stets das Reitmotiv als Grundlage unter sich behält, beschließt den ersten Teil ganz im Sinne regulär sinfonischer Form. Hierauf folgt eine aus beiden Hauptthemen gearbeitete kurze Durchführung und der Beginn des Wiederholungsteils, der aber plötzlich unter starker dynamischer Abnahme auf dem übermäßigen Dreiklang:

hängen bleibt. Es beginnt, im engen Anschluß an den weitern Gang des Gedichts, der im eigentlichen Sinne programmatische Teil des Stückes. Unter tremolierender Violinbegleitung ertönt die zarte Elfenmelodie:

zuerst in Horn und Harfe, dann von der Flöte übernommen, dazwischen die Reitfigur, zum Zeichen, daß die Krieger es sind, auf deren Betörung die verführerische Weise es abgesehen hat. Immer eindringlicher gestaltet sich die Melodie, die bald im Rahmen zartester Flageolettakkorde der Violinen und von Harfen lieblich umspielt aus höchster Höhe der Pikkoloflöte herniederklingt, bald in zunehmender Wärme sich den vorher nur begleitenden Violinen mitteilt. Noch einmal machen sich die beiden Hauptthemen des ersten Teils in kurzen Anklängen geltend, um dann für immer zu verschwinden. Die Krieger sind den Lockungen erlegen. Ein Allegro con fuoco in F-moll schildert den einsam weiterreitenden Harald, der, zwar von Trauer erfüllt, doch den Stolz bewahrt hat auf seine unbesiegte Kraft. Da — hohes Tremolo der Geigen, von weichen Flötenarpeggien umrankt, und darunter unterbrochene stockende Anklänge an die lockende Feenmelodie, sanft und pp von der Trompete intoniert: „vom Felsen rauscht es frisch und klar", ein Quell lädt ihn zum Trinken

ein. Anfangs scheint er zu widerstehen, wie sein energisch dazwischengeworfenes Motiv (aus dem vorhergegangenen Allegro) bekundet; als aber die Lockungen der Trompete, von Oboe, Klarinette, Fagott und Horn aufgenommen, immer dringender und verführerischer an ihn herantreten, unterliegt auch er endlich dem süßen Reize. Die Wirkung läßt nicht auf sich warten: wir sehen, wie seine Kräfte erlahmen, um ihn endlich ganz zu verlassen. Unter ausgehaltenen gedämpften Akkorden der vierfach geteilten ersten und zweiten Geigen in höchster Lage (das milde Licht des Mondes symbolisierend) taucht nochmals im romantischen Horn und in der Oboe inmitten sich verschlingender Arpeggien der Flöten, Klarinetten und Harfen die Feenweise auf, um, in ihrem spätern Fortgang sich noch andern Instrumenten mitteilend, in ähnlicher Weise, wie früher, einem Höhepunkt zugeführt zu werden und von da ab in beständiger Abnahme der Stärke und des Tempos nach und nach zu verklingen. Der sphinxartige Charakter des Stückes, dessen in regulärer Ouvertürenform gehaltene Vorderhälfte in eine nur am Faden der programmatischen Vorlage zustande gekommene und durch diese allein verständliche zweite Hälfte ausmündet, zeigt uns den Tondichter in diesem seinem ersten Werke dieser Art — denn es ist vor der „Wallenstein-Sinfonie“ entstanden — nicht als bedingungslosen Anhänger der programmmusikalischen Richtung. Und wie die Sinfonie an diesem Standpunkt des Komponisten nichts geändert hat, so tritt er uns auch in seinem dritten Werke programmatischer Gattung, den sinfonischen Variationen „Istar“, als derselbe, der Fahne der absoluten Musik im innersten Grunde Treue bewahrende Musiker entgegen.

Istar, die Tochter des Mondgottes Sin, ist, wie eine babylonische Sage erzählt, in die Unterwelt hinabgestiegen, um ihren dorthin entschwundenen Geliebten — die Sonne, die infolge einer Verfinsterung gewissermaßen in der Unterwelt zurückgehalten gedacht wird — wieder ins Leben zurückzuführen. Sie muß zu diesem Zwecke sieben Tore durchschreiten und wird hierbei von dem Wächter der Unterwelt jedesmal eines Teils ihrer Kleidung und ihres Schmuckes beraubt — die verschiedenen Phasen des Mondes — bis sie beim siebenten Tore völlig entkleidet dasteht und erst

durch diesen Akt der Selbstverleugnung in die Lage versetzt ist, die Befreiung des Geliebten, d. h. seine Zurückführung in die Oberwelt zu erwirken. Der Komponist hat dieses Programm in origineller, freilich ohne Erläuterung kaum verständlicher Weise musikalisch zu versinnlichen unternommen. „J'ai imaginé", schreibt er dem Verfasser, „d'après ce programme une suite de 7 variations, se simplifiant peu à peu (comme laissant des fragments de parure et de vêtements) et faisant plan, à la fin du morceau, au thème, qui est chanté à l'unisson, c'est à dire complètement nu, par l'orchestre tout entier". In der kurzen düstern Einleitung scheint die Heldin — man sehe die langsam in halben Noten hinabsteigende F-moll-Tonleiter der Klarinette — den Gang in die finstern Tiefen der Unterwelt anzutreten. Es folgen sogleich, den sieben Etappen ihres Weiterschreitens entsprechend, die sieben Variationen in allmählich immer mehr aufklärender Tendenz. Die erste stellt sich uns eigentlich nur als ein harmonischer Nebel dar, in dem die Konturen des dem Hörer noch unbekannten Themas wie hinter einem Schleier und unter einem Ballast verzierenden Beiwerks noch kaum erkennbar sind. In der zweiten, dritten und vierten Variation beginnen die thematischen Bestandteile sich allmählich herauszuschälen, ohne sich aber schon zu einem Ganzen formieren zu wollen. Die fünfte Variation in der Dominante C bezeichnet die Mitte des Stückes: die Motive gewinnen an Bestimmtheit, das Thema strebt festere Gestalt anzunehmen. Dieser Prozeß setzt sich in der sechsten Variation fort, in der das Thema zum ersten Male in vollständiger Gestalt auftritt, aber in einem noch verschwommenen Rhythmus und immer noch nicht ganz befreit von seinen schmückenden Umhüllungen. Der bisherige reiche Orchestersatz erscheint hier vereinfacht bis zur Vierstimmigkeit des Streichquartetts. Noch einfacher, ja in geradezu dürftigem Gewande gibt sich die nur zweistimmig angelegte siebente Variation: in durchgängig punktiertem Rhythmus wird das Thema von einer Flöte intoniert, notdürftig gestützt durch kurze, fortwährend unterbrochene Figuren der ersten Violinen („épisode de la chemise diaphane, laissant transparaître la nudité", wie der Komponist schreibt):

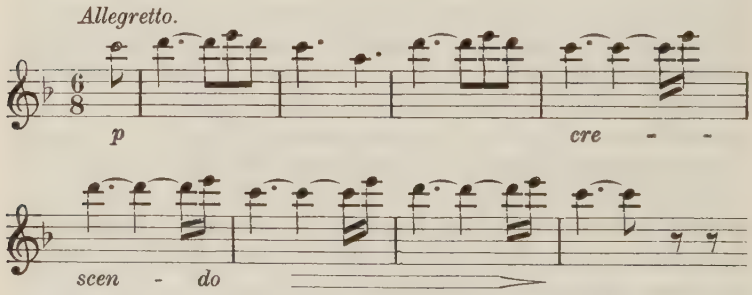


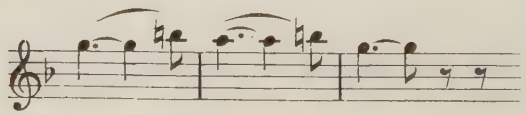
Noch eine kurze Überleitung und das Thema erscheint endlich in seiner eigentlichen Gestalt, vom gesamten Orchester im unisono vorgetragen:

Im Triumph tritt Istar ihrem Geliebten in völliger Nacktheit entgegen, seine Befreiung ihm als Preis ihres Opfers zu Füßen legend.

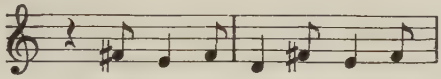
In seiner programmatischen Bedeutung ohne Kommentar wohl kaum erfaßlich, kann das Werk dessenungeachtet den Wert musikalisch interessanter Variationen, die allerdings, insofern das aufklärende Thema zuletzt erscheint, im Krebsgang einhergehen, für sich in Anspruch nehmen.

Im Zusammenhang mit d'Indy ist seines Lehrers César Franck zu gedenken, der, obwohl schon 1822 geboren (gest. 1890) und unter dem Einfluß Berlioz' aufgewachsen, erst in den siebziger Jahren dazu überging, eine Reihe seiner Instrumentalkompositionen in ihrem allgemeinen Charakter einer Art von Programmen anzupassen. So schildert er in „Les Éolides", einem in weichen Linien und zarten Tinten gehaltenen Stück, das Spiel der Winde — man könnte dem Stück das Motto vorsetzen: „Die linden Lüfte sind erwacht" — während er im Gegensatz hierzu in „Les Djinns" (für Klavier und Orchester) das unheimliche Walten der Dämonen zu malen sucht, alles dies aber in so formvollendeter und musikalisch einwandfreier Weise, daß auf diese Arbeiten der Begriff Programmusik im letzten Grunde nicht anwendbar ist. Ausgesprochener programmatischen Charakter zeigt seine sinfonische Dichtung: „Le chasseur maudit", die in vier Abschnitten den Inhalt der Bürgerschen Ballade: „Der wilde Jäger" musikalisch zu illustrieren sucht. Auf ähnlichem Standpunkt, wie Franck in den beiden zuerst genannten Werken, steht Gustave Charpentier (geb. 1860), dessen „Impressions d'Italie" (1. Sérénade; 2. À la fontaine; 3. À mules; 4. Sur les cimes; 5. Napoli) sich zwar als reiche Fundgrube eigenartiger tonmalerischer Wirkungen darstellen, aber formell in keiner Weise aus dem Charakter einer regelrechten Suite heraustreten. Von jüngern Vertretern französischer Nationalität, die durch einzelne Werke programmatischer Tendenz die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, seien hier nur kurz genannt: Gabriel Fauré (Suite „Pelléas und Melisande"), Pierre de Bréville, Schüler C. Francks (sinfonische Dichtung „Nuit de Décembre"), Claude Debussy (Sinfonie „La mer", Tondichtungen über Poesien von Baudelaire, Verlaine, Mallarmé [„L'Après-midi d'un Faune"]), Camille Erlanger („Maître et serviteur", nach Tolstoi), Paul Dukas („L'Apprenti sorcier", Scherzo für Orchester nach Goethes „Zauberlehrling"). —

Auch die in ihrer Musik den Franzosen so nahe verwandten Belgier haben in neuerer Zeit einige Vertreter programmusikalischer Richtung aufzuweisen, so Sylvain Dupuis (sinfonische

Dichtung „Macbeth") und den 1865 geborenen Paul Gilson, dessen Tondichtung „La mer", Esquisses symphoniques (nach einem Gedicht von Eddy Levis), eine besondere Würdigung verdient. Das poetische Programm schildert in vier getrennten Abschnitten den Sonnenaufgang, Matrosen-Lieder und -Tänze, die Dämmerung und den Sturm und erinnert durch diese Anlage an das Programm der ‚Kolumbus-Sinfonie' Aberts. Während dieser aber den Schwerpunkt seiner Arbeit in ihren straffen sinfonischen Aufbau zu legen suchte, das Programm mehr nur als nebenhergehende Anregung benutzend, sieht Gilson von der sinfonischen Form, ja in den beiden Ecksätzen von jeder festern musikalischen Formung überhaupt ab und stellt sich hier mit bewußter Absichtlichkeit auf den Boden ausgesprochenster Tonmalerei. Nicht um das Entwickeln, Inbeziehungsetzen und Auslebenlassen bestimmter inhaltvoller Motive und Themen ist es ihm im ersten Satze zu tun, sondern um das Hervorzaubern einer blendenden Farbenfülle, eines leuchtenden Klangkolorits, aber nicht als Mittel des Ausdrucks, sondern als Selbstzweck. Der ganze thematische Gehalt des „Sonnenaufgangs" beschränkt sich auf die wenigen Motive:

von denen besonders das letzte, auch in rhythmischen Umformungen wie:



oder:

den ganzen Satz von Anfang bis Ende durchdringt, d. h. immer irgendwo (Posaunen und Tuba nicht ausgeschlossen) gehört wird, während der Fortgang des musikalischen Geschehens nur mit Hülfe der Mittel der Modulation vollzogen wird. Diese dürftigen motivischen Bestandteile schwimmen in einem Meere von Tremolos, Arpeggios, Trillern, Läufern, Staccatos, Glissandos (in den Harfen) usw., deren wechselvolles Spiel den eigentlichen Inhalt des Satzes ausmacht und ihm seinen eigentümlichen Charakter verleiht, den des Webenden, Blinkenden, Schillernden, Glitzernden. Es ist das Spiel der Lichtwirkungen in Luft und Wellen, das hier einen außerordentlich realistischen tonmalerischen Ausdruck gefunden hat. Der dynamische Höhepunkt, zu dem sich das Wallen und Wogen kurz vor dem Schlusse des Satzes verdichtet und von dem es dann bis zur Unhörbarkeit wieder abflaut, soll wohl den majestätischen Augenblick des aufsteigenden Tagesgestirns zu zeichnen bestimmt sein. Der in fester dreiteiliger Form angelegte zweite Satz hat einen ausgesprochen szenisch-theatralischen Charakter und gilt wohl der Darstellung eines ausgelassenen Matrosengelages. Man hört die Matrosen teils in vollem Chor, teils in einzelnen Gruppen fröhliche Weisen anstimmen, man sieht sie dann sich zu Tänzen gruppieren, um sich am Schluß wieder mit erhöhtem Nachdruck (die Anfangsmelodie erscheint in der Vergrößerung) im Gesange zu vereinigen. Der Satz ist von selbständig-musikalischem Werte und dürfte auch außer dem Zusammenhang gespielt eine kräftig-heitere Wirkung nicht verfehlen. Mit einem allmählich verlöschenden Nachklang der Matrosenweise beginnt der dritte Satz, um dann in eine Träumerei überzugehen, in der der schwermütige Klang des Englisch Horns über zarten Streicherharmonien hauptsächlich das Wort führt. Der hierzu vom Komponisten gewählte $^5/_4$-Takt zeigt sich ganz besonders geeignet, das in traumhafter Unbestimmtheit sich fortspinnende Wesen eines solchen Dämmerungszustandes zu veranschaulichen. Ein kurzer Mittelsatz,

der uns durch seine wallende Bewegung den Schauplatz der Träumerei in Erinnerung bringt, führt wieder zu dem elegischen Gesange des Englisch Horns zurück, der nun in zahlreichen Wiederholungen, Versetzungen und Modulationen sich auf alle übrigen Instrumente verbreitet, um zuletzt, von einer einsamen Flöte nochmals in die Höhe getragen und, auf der Quinte des Des-dur Dreiklangs gewissermaßen hängend bleibend, leise zu ersterben. Der vierte Satz steht, wie gesagt, wieder ausschließlich im Banne tonmalerischer Bestrebungen. Zwar tauchen auch hier wieder, wie in den beiden Mittelsätzen, die so wenig besagenden Motive des ersten Satzes auf, auch der Matrosenchor klingt vorübergehend an, aber alles das wird erstickt und ertötet durch den rasenden Orchestersturm, den der Komponist mit allen Mitteln raffinierter Orchestrationskunst zu entfesseln weiß. Unheimliches Grollen tiefer Fagotte und Posaunen, auf- und absausende chromatische Gänge der Streicher und Holzbläser, gewaltsam dreinschlagende Akkorde des gesamten Blechs, Schrecken verbreitende ff-Wirbel des Schlagzeugs und was sonst noch dem beabsichtigten Zwecke zu dienen vermag, das vereinigt sich hier zu einem beispiellosen Ausbruch elementarer Kraft, die durch den spätern Hinzutritt eines besondern, aus acht Holzbläsern und elf Saxhörnern bestehenden Bläserchors ihren nicht mehr zu überbietenden Gipfelpunkt erreicht. Hier ist von thematischer Entwicklung keine Rede mehr, ja selbst die musikalische Zeichnung muß zurücktreten vor den elementaren Wirkungen der Tonstärke und Klangfarbe, die hier zu unumschränkter Herrschaft auf den Thron erhoben worden sind.

Stellt man die hier gegebene Übersicht neuerer französischer Programmusik der Gesamtheit der nicht programmatischen Instrumentalwerke (der Sinfonien, Suiten, Konzerte, Variationen, Orgelwerke, Klavier- und Kammermusikstücke) der genannten Meister gegenüber, so ergibt sich ein erdrückendes Übergewicht dieser Werke über jene, ein Übergewicht, das die etwaige Annahme eines systematischen Vorgehens der französischen Programmusiker als solcher von vornherein ausschließt und ihre programmatischen Tonschöpfungen lediglich zu Gelegenheits-

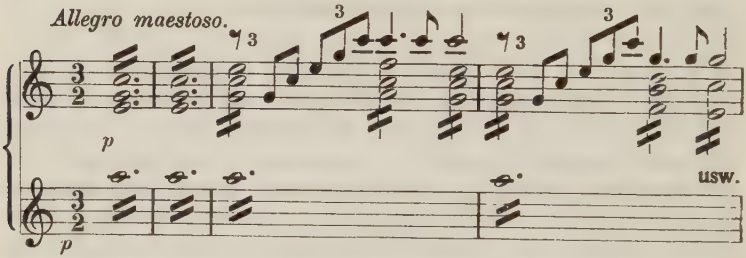
werken stempelt, denen ein unmittelbarer Einfluß auf ihre sich in den gewohnten Bahnen weiter entwickelnde instrumentale Kunst kaum zugesprochen werden kann. —

*

Mehr im Zusammenhang stehend mit der allgemeinen nationalen Musikentwicklung erscheint die Programmusik in Rußland, wie denn hier die Ausbeute an programmatischen Tonschöpfungen weit stattlicher ausfällt, als in Frankreich. Das so spät, aber um so kraftvoller einsetzende Emporblühen russischer Nationalmusik fiel in die Zeit der von H. Berlioz und F. Liszt in die Wege geleiteten neudeutschen Bestrebungen — hatte doch Berlioz selbst durch die Vorführungen seiner Werke in Petersburg, Moskau und Riga 1847 den Boden dafür in Rußland mit bereiten helfen. Was Wunder, wenn die russischen Komponisten, von der Absicht beseelt, der bisherigen europäischen Musik eine von Grund aus verschiedene eigengeartete national-russische Kunst entgegenzustellen, in den nivellierenden Tendenzen der Programmusiker verwandte Elemente erkannten, die sie als kräftige Stützen ihres eigenen Vorgehens sich anzueignen suchten. Die bis auf den heutigen Tag herabreichende Vorliebe der Russen für Programmusik findet in der Tat ihre ungezwungene Erklärung darin, daß sie in ihr die geeignetste Ausdrucksform für das gefunden zu haben glaubten, was sie uns in ihrem nationalen Betätigungsdrange über ihr Land, ihr Volk, ihre Lieder, ihre Freuden und Schmerzen zu sagen hatten.

Wenn auch nicht im vollsten Sinne der russischen Schule angehörig, sondern mehr auf internationalem Boden erwachsen, verdient Anton Rubinstein (1829—1894) hier an erster Stelle genannt zu werden. Er hat sich mehrfach in seinen Schöpfungen durch programmatische Vorwürfe inspirieren lassen, wenn er auch dabei nur einmal bei wirklicher Programmusik angelangt ist. Gleich auf sein ältestes und verbreitetstes hierhergehöriges Werk, die „Ozeansinfonie", möchten wir diese Bezeichnung nicht angewandt wissen. Nur als Stimmung gebender Grund- und Unterton zieht sich der Gedanke an das Meer und seine mannigfachen Eindrücke durch das im übrigen echt sinfonisch angelegte Werk.

Der erste Satz versinnlicht durch sein breit über gehaltene Harmonien sich auslegendes erstes Thema:

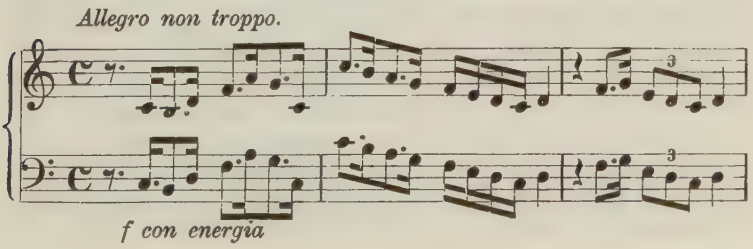


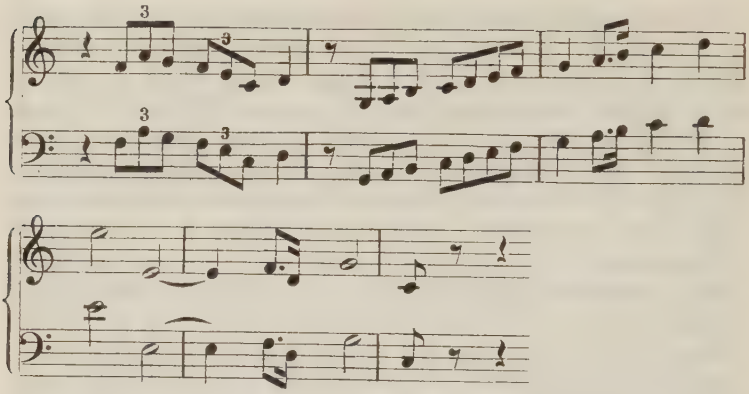
sehr zutreffend die Unendlichkeit der Meeresfläche, läßt aber in seinem weitern Fortgang, in welchem der übliche getragene Gegensatz nicht fehlt, etwaige besondere, die sinfonische Form irgendwie alterierende Intentionen nicht erkennen. Der zweite Satz bringt eine getragene Melodie auf lebhaft und mannigfaltig bewegter, das Spiel der Wellen veranschaulichender harmonischer Unterlage — beschauliche Betrachtungen des Seefahrers während der Fahrt. Der dritte Satz könnte wegen seines frisch-fröhlichen, fast ausgelassenen Charakters vielleicht, wie der zweite der ‚Kolumbus-Sinfonie' Aberts, „Seemannstreiben" betitelt werden. Obwohl nur Allegro überschrieben und im $^2/_4$-Takt gehalten, vertritt er das Scherzo der sinfonischen Form. Im vierten Satz, der in Charakter und Rhythmus ( ) an den ersten anknüpft, geht es wohl heimwärts, wenigstens scheint der eingeflochtene Choral, dem in dem thematischen Gefüge eine hervorragende Rolle zufällt, die Dankesempfindungen der den Schrecken des Elementes glücklich Entronnenen zum Ausdruck bringen zu sollen. Auch dieser Satz tritt, wie alle übrigen, in keinem Betracht aus dem Rahmen eines regelrechten Sinfoniesatzes heraus. Später hat der Komponist der Sinfonie nach und nach noch drei weitere Sätze hinzugefügt, nämlich ein zweites Adagio, ein Scherzo und ein „Sturm" betiteltes Allegro.

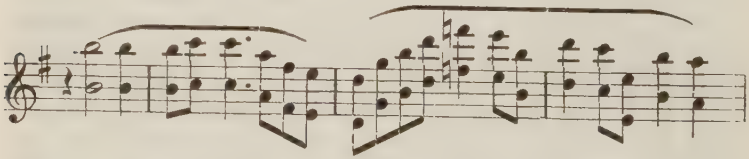
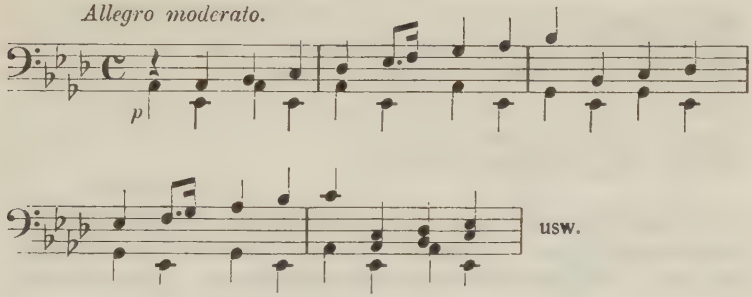
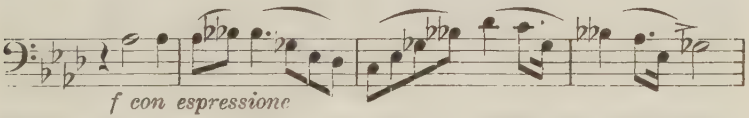
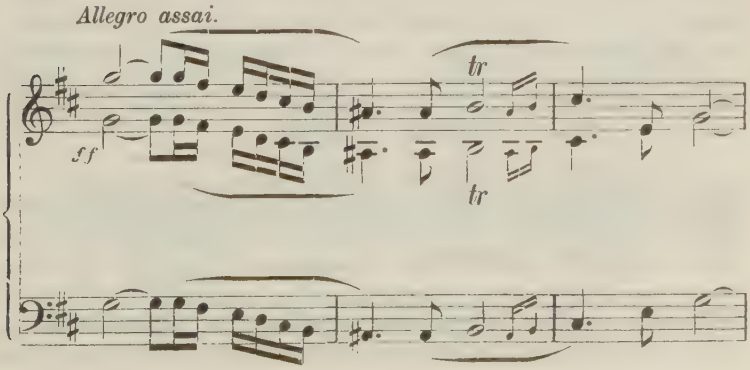
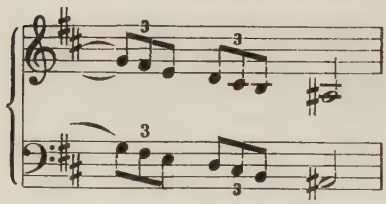
Wie der Komponist in diesem Werke die sinfonische Form seinen programmatischen Intentionen dienstbar machte, so in

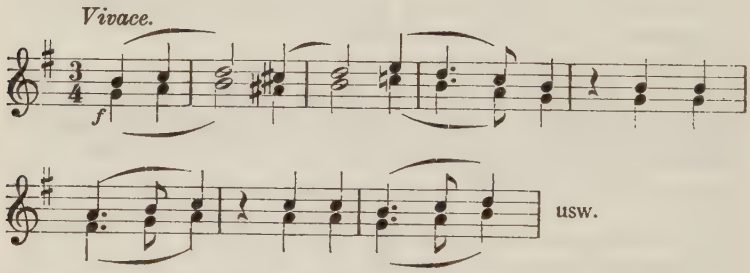
zwei andern die Form der Konzertouvertüre. Die beiden musikalischen Charakterbilder „Faust“ und „Iwan IV. (der Grausame)“ geben sich beide in dieser Gestalt, wenn es auch mit dem Schema, wenigstens soweit es den Repetitionsteil betrifft, nicht allzu genau genommen worden ist. Ein Charakter unruhigen Suchens, unbefriedigenden Sehnens (erstes Thema) durchzieht den „Faust“, um, nur vorübergehend durch einen Lichtblick erhellt, nach einem verzweifelten Aufschrei ergebnislos in sich selbst zurückzukehren. Auch im „Iwan“ ist das erste, einen hartnäckigen Trotz zur Schau tragende Thema für den Charakter des Ganzen ausschlaggebend. Wie um Milde flehend naht ihm ein zweites Thema, wird aber, wo es auch auftritt (erster Teil, Durchführung, Koda) durch den „feroce“ hineinfahrenden punktierten Rhythmus des Hauptthemas schroff abgewiesen. Nur einmal — gegen Schluß der Durchführung — scheint sich das Herz des Tyrannen erweichen zu wollen — da, wo die vier Violoncelle sich in vierstimmigem Satze zu einer frommen Weise vereinigen — aber nur allzu kurz währt diese reuige Selbsteinkehr; der wilde Trotz kehrt zurück, um sich von nun an dauernd zu behaupten.

Unverfälschte Programmusik bietet uns der Komponist dagegen in seiner Humoreske »Don Quixote«, die er, unter Verzicht auf ein vorhandenes Formschema, im genauen Anschluß an das vorgedruckte Programm entworfen hat. Eine unverhältnismäßig lange Einleitung soll uns — ganz wie in der spätern R. Straußschen Tondichtung — erzählen, wie sich Don Quixote, der uns gleich zu Anfang in folgendem ritterlichen Hauptthema vorgestellt wird:



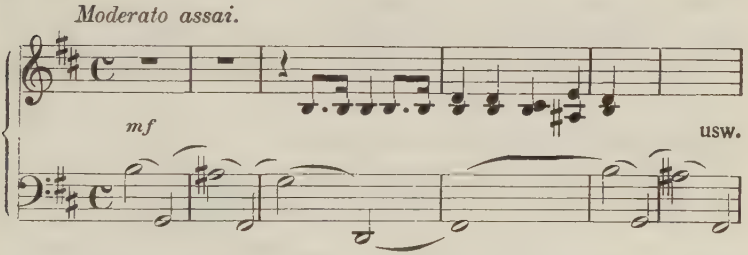


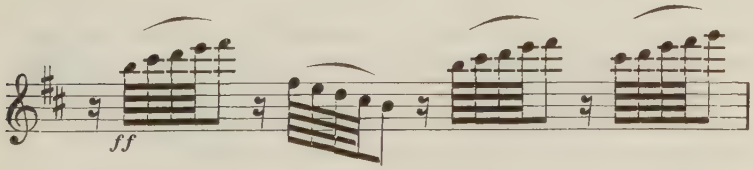
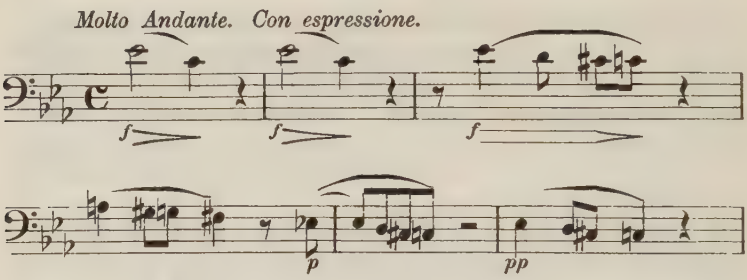
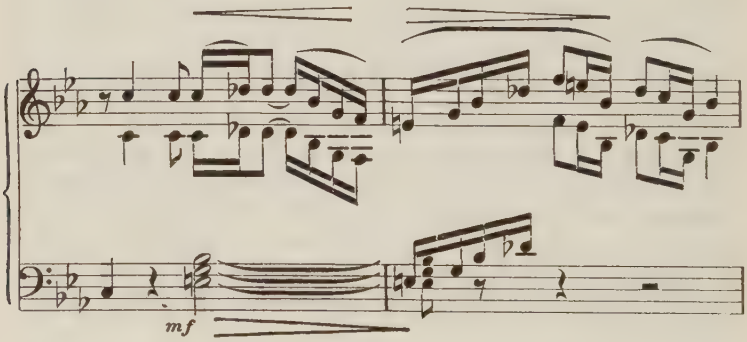
durch die Lektüre von Ritterbüchern derart den Verstand umnebeln läßt, daß er ebenfalls fahrender Ritter zu werden beschließt. Dies aus der Musik herauszuhören, ist natürlich unmöglich, wenn auch an den verschiedensten Themen, unter denen die uns später noch öfter begegnende Dulcinea-Melodie:

das hervorstechendste ist, nicht gespart wird, Trompetenstöße dazwischenschmettern und sich stellenweise eine fieberhafte Unruhe des Orchesters bemächtigt. Am Ende der Einleitung scheint der Entschluß des Ritters greifbare Gestalt gewonnen zu haben: das Hauptthema erscheint nochmals in seiner ganzen Länge, alle zwei Takte durch glänzende Trompetenfanfaren unterbrochen und damit in seiner Bedeutung zu noch gesteigerter Geltung gebracht. „Gewappnet und in vollkommener mittelalterlicher Ritterkleidung" besteigt unser Held seine Rosinante und beginnt seine Wanderung:

Nur Tatendrang erfüllt ihn und der Gedanke an seine Huldin, dem er mehrmals in Seufzern Luft macht:

Aber statt des Gegenstands seiner Verehrung führt ihm das Schicksal eine — Schafherde in den Weg, die er für ein Heer von Ungeheuern hält und deshalb von der Erde zu vertilgen sich verpflichtet fühlt. Wütend stürmt er dazwischen:



und es gelingt ihm, sie nach allen Richtungen der Windrose auseinanderzusprengen. Zufrieden mit dieser Großtat setzt er seinen Ritt fort — wir hören wieder das Wanderthema — und begegnet drei Dorfweibern, die lustig singend ihres Weges ziehen:

Er glaubt in einer von ihnen seine Dulcinea zu erkennen, wirft sich ihr zu Füßen und beschwört sie, ihn als ihren Ritter anzunehmen. Langer Liebeserguß mittels der vielfach wiederholten, transponierten und in ihren Einzelmotiven gesteigerten Dulcinea-Melodie. Aber die Dorfschönen zeigen für sein Gebahren kein Verständnis, lachen ihn aus:

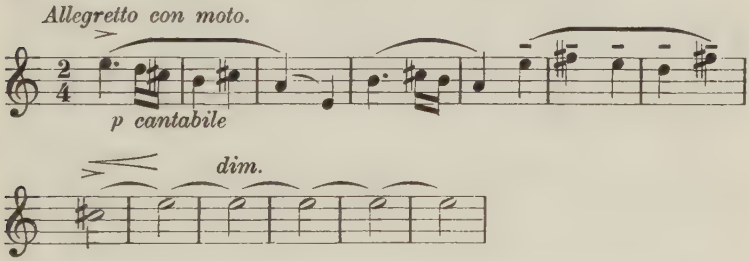
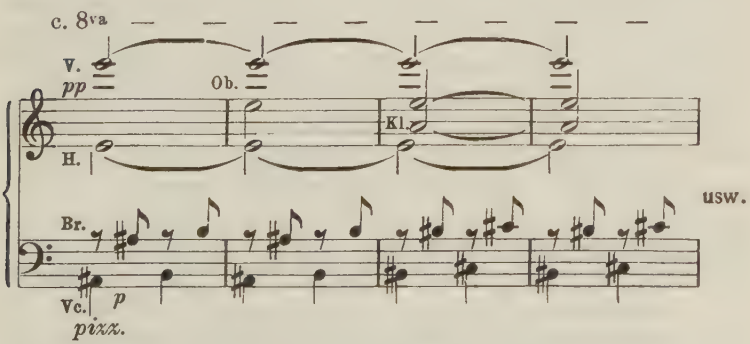
und laufen davon. Aufs höchste betroffen über diesen Empfang, weiß er ihn sich nur dadurch zu erklären, daß er sich bisher noch

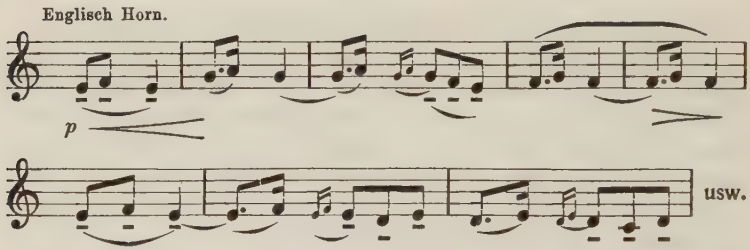
nicht Ruhm genug durch seine Taten erworben habe, und er beschließt, nicht zu rasten, bis die Welt seines Ruhmes voll sei. Wieder erklingt das aus der Tiefe aufsteigende Motiv der Bässe, das Zeichen der Fortsetzung seiner Wanderung. Da dringt Seufzen und Stöhnen an sein Ohr:



Es geht von einer Rotte Missetätern aus, die mit Ketten aneinander gefesselt, anscheinend von ihren Wächtern ins Gefängnis geführt werden. Seinen aus den Ritterromanen geschöpften Überzeugungen gemäß sieht er in ihnen nur unschuldig Leidende, sprengt — mit dem uns schon bekannten Angriffsmotiv — gegen die bewaffneten Führer und schlägt sie — der Komponist bedient sich hier derselben Hiebfiguren, wie bei dem Kampf mit den Schafen:

— samt und sonders in die Flucht. Aber die Heldentat soll ihm teuer zu stehen kommen. Die Missetäter, entrüstet über seine Zumutung, sich zu seiner Dulcinea nach Toboso zu begeben, um ihr seine Empfehlungen zu überbringen, kehren jetzt ihre Wut gegen ihn und prügeln ihn halb zu Tode. Vor Schmerzen stöhnend und jammernd über diesen Undank liegt er am Boden:

Wohl flammt sein Ingrimm nochmals auf:

doch sein Mut ist gebrochen, sein Glaube an die Mission des fahrenden Rittertums vernichtet. Ernüchtert schwört er alle Rittergedanken ab und geht, zwar gebrochenen Körpers — man sehe das in seine Bestandteile zerstückelte Hauptthema — aber Frieden in der Seele, dem ihn erwartenden Tode entgegen. —

Die eigentliche jungrussische Schule beginnt, soweit ihre programmusikalischen Bestrebungen in Frage kommen, mit Alexander Borodin (1834—1887), dem ältesten der fünf sogenannten „Novatoren" (außer ihm Balakireff, Cui, Mussorgsky und Rimsky-Korsakoff), die sich in dem Hause Alexander Dargomyszkis zu vereinigen pflegten, um ihren Traum der Begründung einer der europäischen, insbesondere der deutschen, gleichwertigen russischen

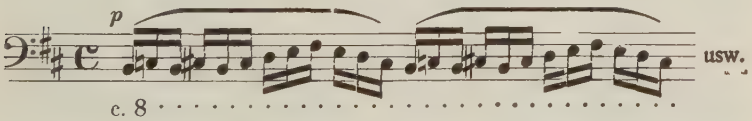
Nationalmusik in die Wirklichkeit umzusetzen. Borodin selbst hat nur einmal das programmusikalische Gebiet betreten. In einem kurzen, „Eine Steppenskizze in Mittelasien“ betitelten Stimmungsbild schildert er das Vorüberziehen einer unter dem Schutze russischer Soldaten die endlose Steppe durchwandernden Karawane. Unter den andauernd ausgehaltenen liegenden Stimmen e^3 und e^4 in den Violinen hört man, von der Klarinette vorgetragen, die friedliche Melodie eines russischen Volkslieds:

die gleich darauf vom Horn in C-dur aufgenommen wird. Aus der Ferne schlägt das Getrampel von Pferden und Kameelen an unser Ohr:

und unter dessen Begleitung der eigentümliche Klang einer morgenländischen Weise:

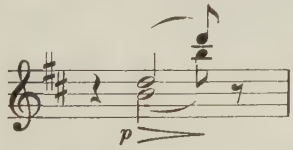


Näher und näher kommt die Karawane, die russische Melodie klingt jetzt deutlicher zu uns herüber und schwillt mit der zunehmenden Nähe zu immer mächtigerm Klange an. Doch die Karawane zieht vorüber und entfernt sich mehr und mehr. Wieder ertönt aus einiger Ferne die seltsame Weise der Eingeborenen, um zuletzt mit dem Liede der Russen zu gemeinsamem Klange zusammenzufließen, dessen Widerhall sich nach und nach in den Fernen der Steppe verliert. Das Stück hat einen szenisch-dekorativen Charakter und ist in diesem Sinne aufzufassen und zu bewerten.

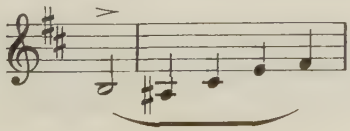
Auch Mily Balakireff (geb. 1837) ist unsers Wissens nur einmal mit einer programmusikalischen Schöpfung hervorgetreten, mit der sinfonischen Dichtung „Thamar", die sich allerdings, als Typus der Gattung, nach Form und Ausdrucksmitteln weit über die „Steppenskizze" Borodins erhebt. Als Programm hat dem Komponisten ein Gedicht von M. Lermontow gedient, dessen Inhalt er selbst in folgenden (dem Werke russisch und französisch vorgedruckten) Worten kurz zusammenfaßt: In der engen und düstern Darialschlucht, die der Terek durchbraust, erhob sich in alter Zeit ein Turm, den Thamar, eine Königin, bewohnte, ein Engel anzusehen — so schildert sie der Dichter — dämonisch aber in ihren Gedanken; arglistig, grausam und göttlich zugleich. Kein Vorübergehender — mochte er Krieger, Hirt oder Kaufmann sein — konnte ihren Lockungen widerstehen und jeder fühlte sich mit unwiderstehlicher Gewalt in den Turm hineingezogen, um teilzunehmen an ihren rauschenden Festen. Dann ertönte wild leidenschaftliches Geschrei durch die Stille der Nacht und weckte

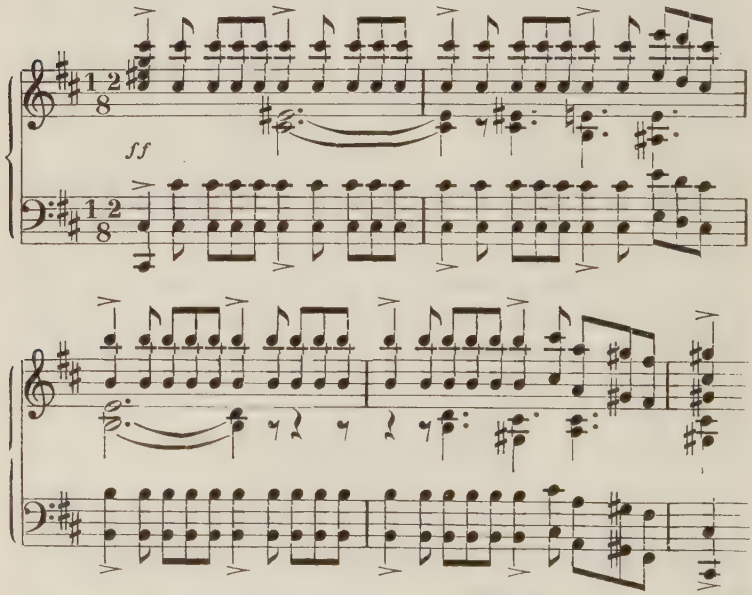
kreischendes Echo. Man hätte glauben können, daß hundert heißblütige junge Paare sich zu einem großen nächtlichen Feste dort vereinigt hätten oder daß in diesem vorher so schweigsamen Turme seltsame Spiele einer großen Leichenfeier abgehalten würden. Aber kaum begann die Morgenröte die Gipfel der Berge zu vergolden, so verfiel alles wieder in düsteres Schweigen, einzig gestört durch das Brüllen der wild wogenden Fluten des Terek, der einen leblosen Körper dem Meere zutrug. Da erschien dann an den Fenstern des Turmes ein weißer Schatten, von ferne dem Heißgeliebten ein Lebewohl nachsendend. Dieses Lebewohl atmete eine so zarte Begeisterung, die Stimme, die es zum Ausdruck brachte, war von solcher Süßigkeit, daß alles in dieser verheißungsvollen Sprache ein nahes und unermeßliches Glück zu malen schien.

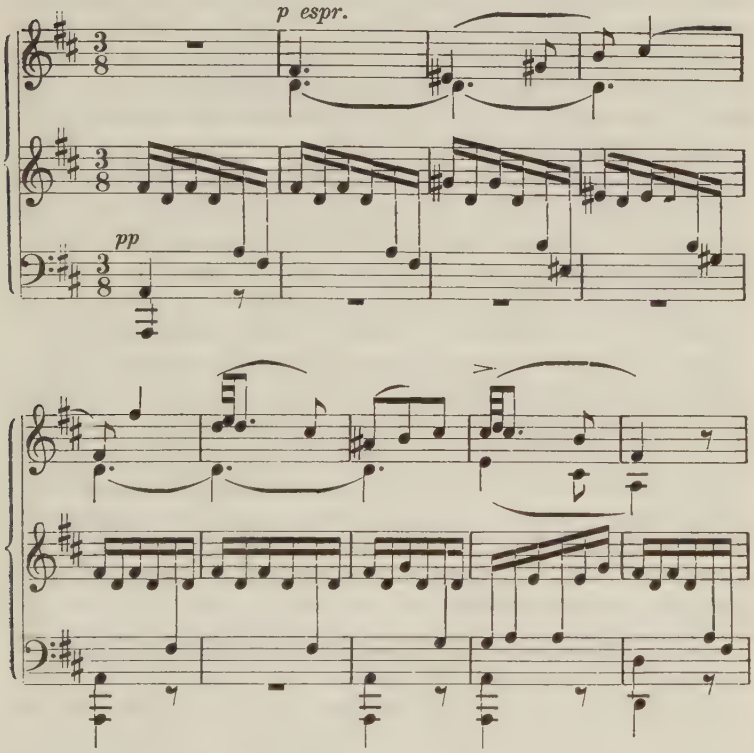
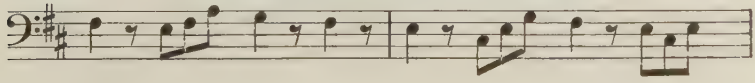
Wogende Triolen in den Bässen (so hat der Komponist seine Aufgabe zu lösen versucht):

denen sich später die Bratschen und Violinen zugesellen, malen in einem Andante maestoso das Wellenrauschen des wilden Terek, während sich leise Rufe:



dazwischen vernehmen lassen und ein kurzes aufstrebendes Motiv:



im Englisch Horn, kurz darauf von der Oboe, später von den Geigen aufgenommen, an die Oberfläche zu dringen sucht. Über Harfenarpeggien verliert sich dieser Einleitungsteil in einen in der Höhe verklingenden D-dur-Dreiklang der Flöten, um geich darauf in seiner ganzen Länge wiederzukehren, diesmal in gleicher Weise auf dem Fis-dur-Dreiklang ersterbend. Nach einem kurzen, immer noch auf einer murmelnden Wellenfigur als Grundlage aufgebauten Übergang kommt es zu einem Allegro moderato ma agitato, das die Hauptmotive der ganzen nachfolgenden Entwicklung zu Gehör bringt. Der Satz verdichtet sich immer mehr und steigert sich zu einem Poco più animato, mit dem wir uns bereits in den vollen Trubel des königlichen Festes versetzt sehen:

Es folgt nun eine Reihe verschiedenartiger Szenen, die die Einzelheiten des Festes näher illustrieren. So, als der eigentliche Mittelpunkt des Ganzen, ein Allegretto quasi Andantino, in welchem das

erwähnte Motiv des Englisch Horns zu einer von der Harfe begleiteten Tanzmelodie der Klarinette heranwächst:

Offenbar ist es die Königin selbst (auf die also auch das Motiv bei seinem ersten Auftreten deutete), die hier ihre Reize spielen läßt. Nach einem Intermezzo, in welchem ein neues Motiv:

von den Bässen ausgehend sich allmählich in reicherer rhythmischer Ausgestaltung auch den übrigen Instrumenten mitteilt, erscheint wieder die Tanzmelodie jetzt im Glanze des vollen Orchesters erstrahlend. Wieder eine neue Szene — Vivace, alla breve — mit neuen tumultuarischen Motiven, die in echt russischer Weise in unaufhörlichen Wiederholungen zu Tode gehetzt werden. Trotz einem Poco meno mosso behält der Satz im weitern Fortgang seinen aufgeregten Charakter und wird darin durch neue vorwärtsdrängende rhythmische Motive wie: u. a. nur noch bestärkt. Daneben tauchen auch die frühern Motive wieder auf, alles in endlosen sequenzartigen Wiederholungen. Immer rauschender und stürmischer entwickelt sich das Fest, auch die Tanzmelodie mischt sich nochmals darein, dann endlich tritt eine Beruhigung ein. Nur in den murmelnden Fagotten hallt die Erregung noch nach, während hohe Bläsermotive, von Harfenakkorden getragen, den Anbruch des Tages verkünden. In die sich anschließende Morgenstimmung (zart bewegte, hoch gelegene Streicher- und Holzbläserharmonien) mischen sich ernste Posaunenklänge. Das Rauschen des Terek dringt wieder an unser Ohr, dazwischen das mehrfach erwähnte aufstrebende Motiv — es ist der Abschiedsgruß der Königin — und ähnlich wie die Einleitung verblüht das ganze Stück mittels aufsteigender Harfenakkorde auf dem hochgelegenen Des-dur-Dreiklang der Flöte.

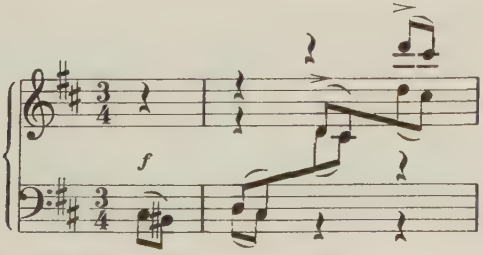
Es ist unverfälschte Programmusik, die uns der Komponist in diesem Werke bietet, und wenn er uns auch mit einer Fülle verschiedenartiger, entwicklungsfähiger Motive überschüttet, so fehlt es doch an deren spezifisch musikalischer Verknüpfung und Durchführung. Nicht einmal auf die Einheit der Tonart hat er Wert legen zu müssen geglaubt. Das Stück beginnt in H-moll und schließt ohne erkennbaren Grund in Des-dur. —

Während von Cesar Cui und Modest Mussorgsky Programmkompositionen nicht bekannt geworden sind, tritt Nikolai Rimsky-Korsakoff (1844—1908) gleich mit drei größern Werken auf den Plan, mit der sinfonischen Dichtung: „Sadko“, dem der Zeit nach ersten russischen Werke dieser Gattung über-

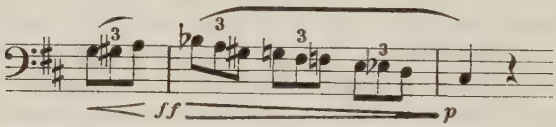
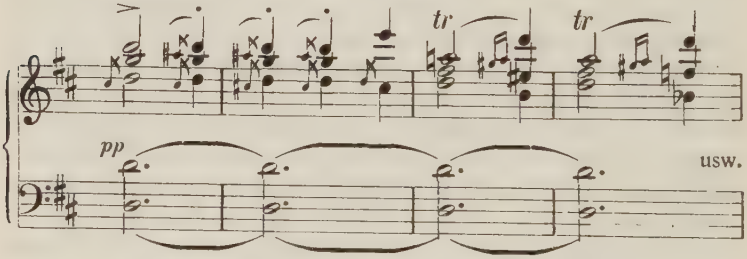
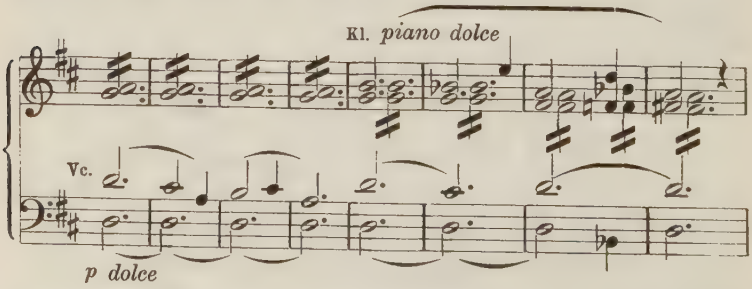
haupt[1] und den sinfonischen Suiten „Antar“ und „Scheherazade“.

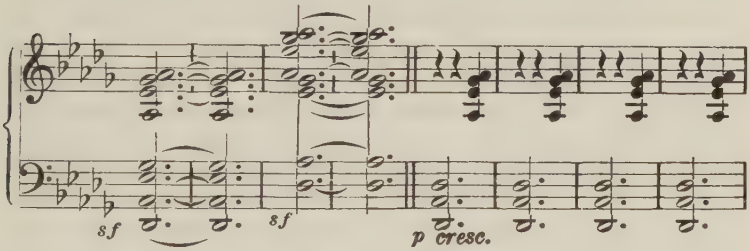
Das Schiff des Sadko, eines angesehenen Bürgers in Nowgorod — so lautet das wieder russisch und französisch vorgedruckte Programm des ersten der genannten Werke — ist auf hoher See an der Weiterfahrt gehindert und Sadko selbst nach der Bestimmung des Loses in die Fluten geworfen worden, um den König des Meers zu versöhnen und dadurch das Schiff wieder flott zu machen. Hier setzt die sinfonische Dichtung ein. Mitten in den Wogen allein geblieben, ist Sadko mit seiner Lyra vom König des Meers in sein unterseeisches Reich entführt worden. Er sieht sich plötzlich inmitten eines großen Festes: der Vermählungsfeier der Königstochter mit dem Ozean. Als dieser Sadkos ansichtig wird, bittet er ihn, seine Leier zu rühren. Kaum erklingen jedoch die ersten Töne, so fängt der Bräutigam an zu tanzen und das ganze Königreich folgt seinem Beispiel. Auch das Meer wird in Aufregung versetzt: es zerbricht und verschlingt die Schiffe. Da zerreißt Sadko die Saiten seines Instruments, worauf sogleich der Tanz zum Stillstand kommt und das Meer seine Ruhe wiederfindet.

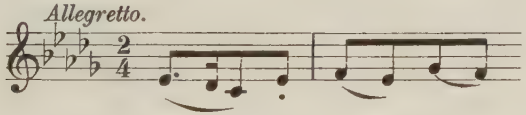
Über die musikalische Behandlung können wir uns kurz fassen, da der Komponist den Schwerpunkt in den Tanz verlegt hat. Eine kurze Schilderung des ruhig wogenden Meeres — Moderato assai — geht unvermittelt in ein Allegro über. Eine rauh zugreifende Figur:



[1] Auch seine Sinfonie Op. 1 darf als die erste russische Sinfonie betrachtet werden.

die sich nach einigen Interjektionen der Bläser zu einem ebenso heftig hineinfahrenden Triolenrhythmus steigert:

deutet auf die gewaltsame Entführung Sadkos. Fortdauernd abwärts gerichtete Gänge in den Streichern und Holzbläsern zeigen ihn uns auf dem Wege nach der Tiefe begriffen. Dort empfangen ihn lustige Klänge:

zwischen denen in öfterer Wiederholung zwei sich antwortende Motive:

auf das hochzeitliche Paar anzuspielen scheinen. Nach längerer Ausspinnung dieser und ähnlicher heiterer Weisen, zwischen denen

auch das Meereswogenmotiv einmal wieder auftaucht, hören wir Sadko auf seiner Lyra präludieren:

und der Tanz beginnt. Dieser 30 Seiten der Partitur füllende Teil besteht in unaufhörlichen, fast immer auf Orgelpunkten sich abspielenden Wiederholungen des kleinen Motivs:

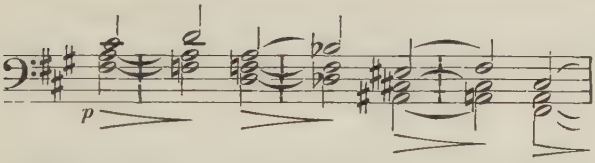


das allerdings auch in mannigfachen kleinen rhythmischen und melodischen Veränderungen und, wie sich von selbst versteht, in den verschiedenartigsten Instrumentierungen und kontrapunktischen Einkleidungen auftritt. Wenn wir diese, bei allen russischen Komponisten anzutreffende Wiederholungsmanie als eins der auffallendsten nationalen Kennzeichen ihrer Musik zu bezeichnen haben, so ist sie hier wohl im besondern damit zu motivieren, daß der Tanz als ein unfreiwilliger, dämonischer, unausweichlicher hingestellt werden soll. Damit steht es im Einklang, daß er, je länger er dauert, desto wilder und ungestümer wird und über ein Poco più vivo ed accelerando, ein Ancora più vivo und ein Feroce endlich beim Presto anlangt. Mit einer schrillen, durch einen Beckenschlag besonders markierten Dissonanz bricht er ab, um, nach einer Generalpause, dem langsam und gleichmäßig wogenden Anfangsmotiv wieder Platz zu machen, mit dem nun das Stück

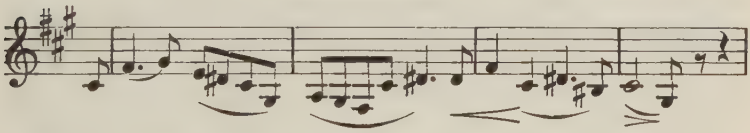
in tiefer, durch nichts mehr gestörter Ruhe seinem baldigen Ausklang entgegengeführt wird.

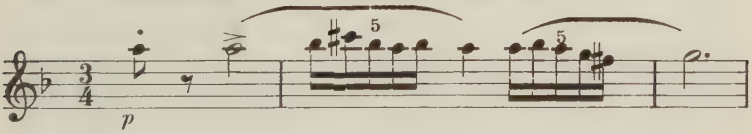
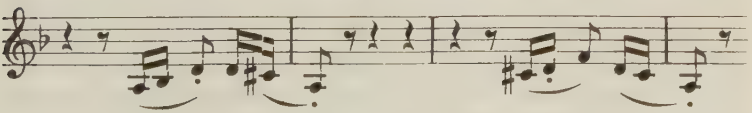
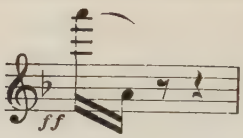
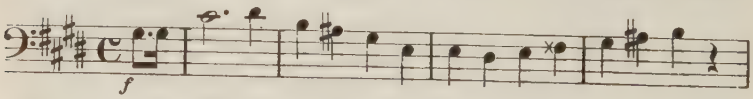
Umfangreicher stellt sich uns die viersätzige sinfonische Suite „Antar" dar. Das einem Märchen von Senkowsky entlehnte Programm erzählt, wie Antar — die „Zierde der Wüste" — die Stätten der Menschen, die er haßte, weil sie ihm das Gute mit Bösem vergolten, für immer verließ und sich in die Ruinen der Wüstenstadt Palmyra zurückzog. Dem einsam hier seine Tage Verbringenden zeigt sich plötzlich eine Gazelle. Im Begriff, sie zu verfolgen, bemerkt er einen unter furchtbarem Getöse herbeifliegenden riesenhaften Vogel, der es ebenfalls auf die Gazelle abgesehen hat. Augenblicklich ändert er seine Absicht und stößt sein Schwert in das Ungeheuer, das schreiend davonfliegt; gleich darauf verschwindet auch die Gazelle. Antar bleibt allein inmitten der Ruinen und versinkt bald in tiefen Schlummer. Im Traum findet er sich in den prachtvollen Palast der Fee Gül-Nazar, Königin von Palmyra, versetzt, in der er die Gazelle wiedererkennt, der er soeben das Leben gerettet hatte. Voll Dankbarkeit verspricht sie ihm die Erfüllung dreier Wünsche, als die er ihr die Wonnen der Rache, der Macht und der Liebe bezeichnet. Die Fee verschwindet und er erwacht. Nachdem er die beiden ersten Wonnen durchgekostet, erscheint er wieder in den Ruinen von Palmyra, um nun im Verein mit seiner Herrin die der Liebe zu genießen. Doch sie vermögen ihn nicht dauernd zu fesseln. Als die Fee nach langen Tagen gemeinsamen Glücks dessen inne wird, tötet sie ihn — das war für diesen Fall von beiden abgemacht worden — mit einem letzten leidenschaftlichen Liebeskuß.

Der erste Satz bildet die Exposition des Ganzen und sucht in deutlich sich voneinander sondernden Abschnitten die soeben skizzierten Ereignisse bis zu Antars Einschlummern und Traumerlebnis zu schildern. Ein Largo malt mit den melancholischen Akkordfolgen in Fagotten und Horn:

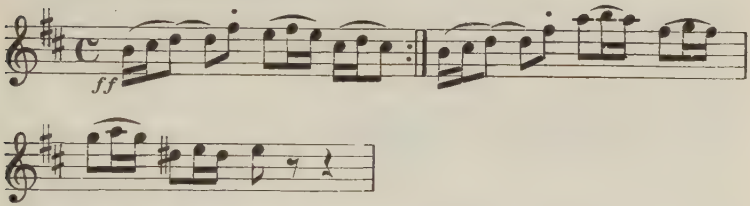


als Hauptmotiv das weltabgewandte Dasein des in die Wüste Geflüchteten. Verschiedene Motive — sind es die Gedanken, die ihn erfüllen? — suchen der Oberfläche zuzustreben, unter denen das der Bratsche:

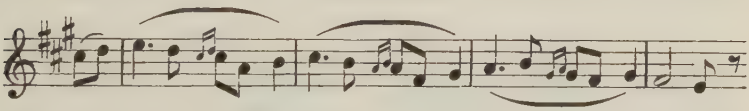


für die Folge von Bedeutung wird. Mit einem Allegro giocoso verändert sich plötzlich der Charakter. Das Flötenmotiv:

das sich in leichten Änderungen mehrfach wiederholt, scheint auf die heranspringende Gemse zu deuten. Die Aufregung, die sich Antars bemächtigt, ist deutlich gezeichnet. Mit dem Motiv:

scheint er von einer Stelle zur andern zu eilen, als plötzlich in einem Furioso der Raubvogel herannaht. Mit einem gut gezielten Schwertstoß:

wird ihm der Garaus gemacht. Die Szene verwandelt sich, nachdem in einem Adagio nochmals das Gemsenmotiv und gleich darauf das Bratschenmotiv erklungen ist. Wenn damit, wie es scheint, — in sehr naiver Weise — die Verwandlung der Gemse in die Königin symbolisiert werden soll, so würden wir — und die weitere Entwicklung rechtfertigt diese Vermutung — in dem Bratschenmotiv gleich von vornherein das der Königin zu erkennen haben. Es folgt ein langes Allegretto vivace in Fis-dur, $^{6}/_{8}$-Takt, von duftigster Instrumentierung, in welchem, leider durch endlose Wiederholungen zweier zwischen den beteiligten Instrumenten hin und her wandernden tanzartigen Motive, das heiter bewegte Treiben am Hofe der Königin geschildert wird. Von dem so bestimmten Anerbieten der Fee, die nach zwei großen Harfenglissandos wie aus einem Nebelschleier hervortretend gedacht werden soll (auch hier geht ihrem Motiv das der Gazelle vorher), kann die Musik natürlich keine Vorstellung geben. Mit dem Schluß des Satzes kehren die grau in grau malenden Anfangsharmonien wieder: Antar ist aus seinem Traum erwacht, aber der Gedanke an die Königin — so soll uns ihr zuletzt nochmals auftretendes Motiv belehren — läßt ihn nun nicht mehr los. Im zweiten Satz läßt Antar seinen Rachegefühlen freien Lauf. Aus der Tiefe seiner Brust quellen sie allmählich hervor, um in dem Thema:

feste Gestalt zu gewinnen und durch die ganze Stufenleiter der Steigerungen bis zur wilden Raserei durchgepeitscht zu werden. Aber auch die Rache erschöpft sich, und so sehen wir Antar, nachdem er seinen Durst gestillt hat, am Schlusse den Gleichmut seiner Seele wiedergewinnen. Der dritte Satz soll ihn uns auf dem Gipfel der Macht zeigen. Ein geschäftiges Thema:

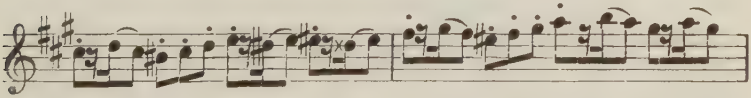
Allegro risoluto alla marcia

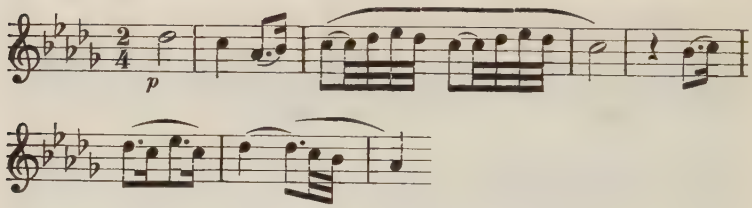
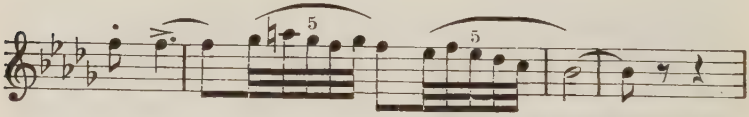
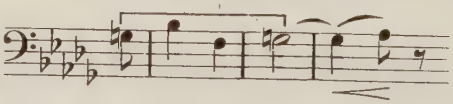
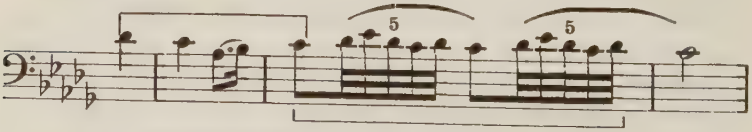


wird nach zahlreichen Wiederholungen von einem, ruhiges Behagen atmenden zweiten Thema:

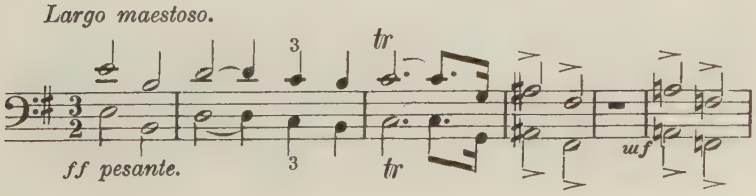


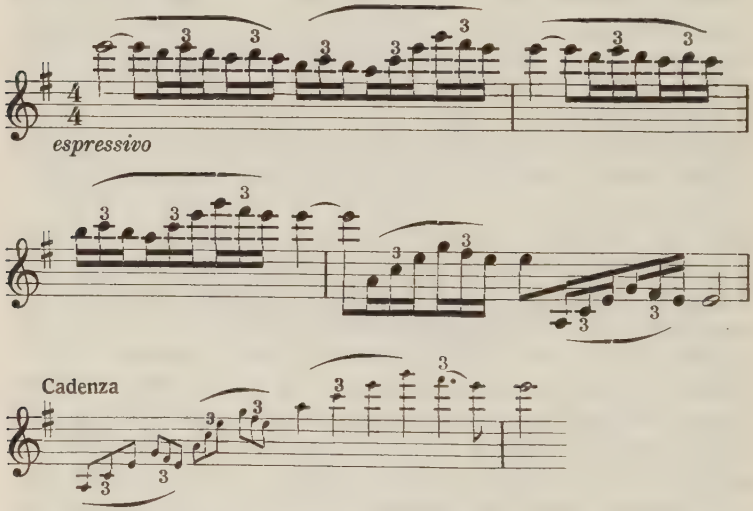
abgelöst, das nun erst recht in maßlosen Wiederholungen an unserm Ohre vorübergeführt wird, die Macht mehr von ihrer genußfrohen, als von ihrer kraftvoll wirkenden Seite zu Worte kommen lassend. In die mannigfachen kontrapunktischen Ausstattungen des Themas mischt sich u .a. auch ein scherzando-Motiv:

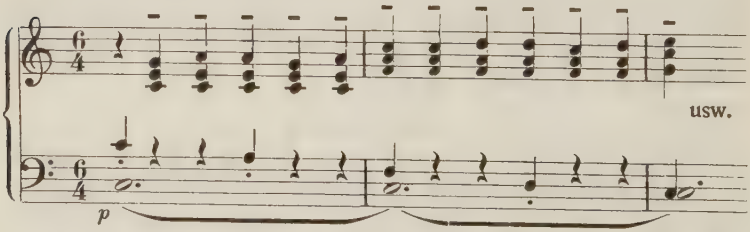
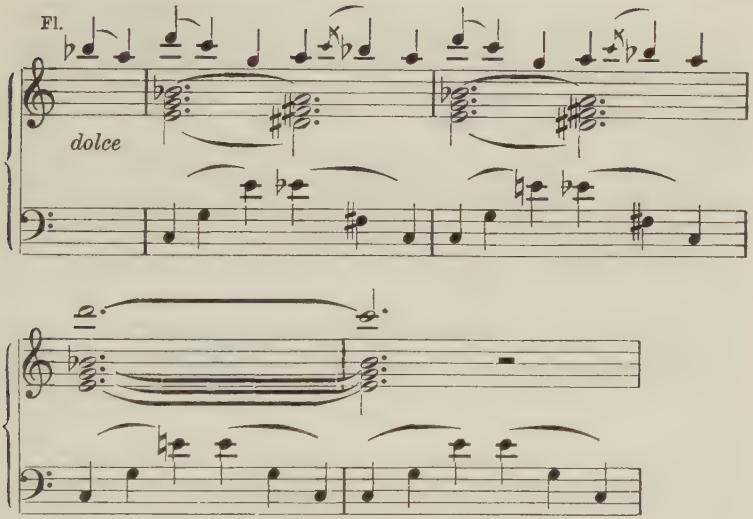
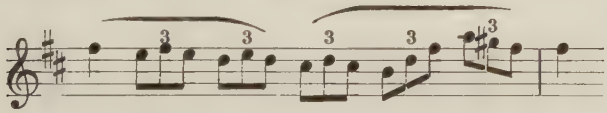
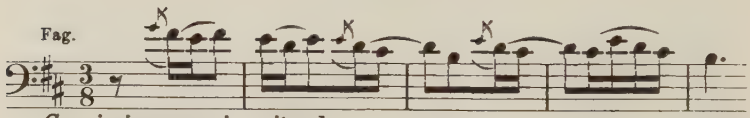


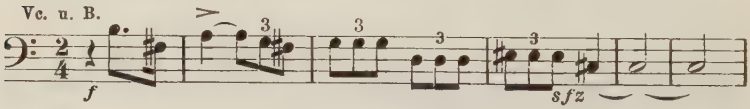
seinen Charakter vorübergehend noch mehr nach der Seite des Heitern wendend. Im weitern Fortgang erscheint dagegen in den Posaunen mit großer Nachdrücklichkeit das Rachethema aus dem zweiten Satze, sieghafte Hörner und Trompetenfanfaren schließen sich an, als solle angedeutet werden, daß die Macht aus der Befriedigung der Rache erwachsen sei. Später kommt das erste Thema wieder zu Wort, auch das zweite klingt nochmals an und in triumphierenden Klängen geht der Satz zu Ende. Das Liebesleben Antars und der Königin bildet den Inhalt des vierten Satzes. Als seinen musikalischen Kern bietet uns der Tondichter in der Hauptsache eine arabische Melodie, die zuerst vom Englisch Horn intoniert wird:

Mit ihr vereinigt sich bald das von der Klarinette vorgetragene rhythmisch etwas veränderte Motiv der Gazelle — warum nicht gleich das der Königin, ist nicht erfindlich —:

Erst mit der zunehmenden Erwärmung der Stimmung tritt auch das eigentliche Motiv der Königin in das Satzgefüge ein, während das gleichzeitig im Englisch Horn und Violoncell auftauchende:

in seinem melodischen Fall auf das Antarmotiv des ersten Satzes anzuspielen scheint. Die Hauptwortführer verbleiben jedoch die beiden vorher angeführten Themen, die endlich in der Phrase des Violoncells:

zu einem einzigen Thema verbunden erscheinen. Zwei leise, lange nachhallende Tamtamschläge künden das Eintreten der Katastrophe an, und unter geheimnisvoll modulierenden Akkorden und

einem letztmaligen Erklingen der Liebesmelodie sinkt Antar sanft in die Arme des Todes.

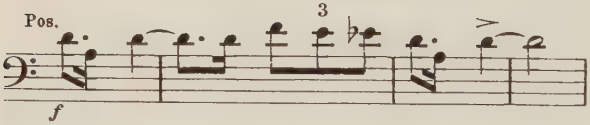
Der dichterische Vorwurf der dritten Programmkomposition Rimsky-Korsakoffs, der sinfonischen Suite „Scheherazade", ist den Märchenerzählungen: „Tausend und eine Nacht" entlehnt. Der Sultan Schahriar, von der weiblichen Falschheit und Untreue überzeugt, hatte geschworen, jede seiner Frauen nach der ersten Nacht hinrichten zu lassen. Aber die Sultanin Scheherazade rettete ihr Leben dadurch, daß sie den Sultan durch die Märchen, die sie erzählte, tausend und eine Nacht hindurch zu fesseln wußte. Von Neugierde getrieben, verschob er ihr Todesurteil von Tag zu Tag und verzichtete schließlich ganz auf seinen blutigen Entschluß. Wie die Überschriften der einzelnen Sätze zeigen, hat der Tondichter jedem eine jener Erzählungen der Sultanin als Programm zugrunde gelegt. Die vier Titel lauten: 1. Das Meer und das Schiff des Sindbad. 2. Die Erzählung vom Prinzen Kalender. 3. Der junge Prinz und die junge Prinzessin. 4. Fest zu Bagdad. Das Meer. Das Schiff zerschellt an einem Felsen, der von einem ehernen Reiterstandbild überragt wird. Schluß. — Sieht man sich den musikalischen Verlauf der einzelnen Sätze näher an, so erhält man den Eindruck, daß es dem Komponisten weniger um die musikalische Darstellung der — hierzu viel zu stoffreichen — Märchen selbst zu tun war, als um die Schilderung der Wirkung der Erzählerin auf den unmenschlichen Charakter des Sultans und um dessen allmähliche Umwandlung und Zurückführung zur Milde und Menschlichkeit. Sehr deutlich überzeugt uns hiervon gleich der erste Satz. Als herrischer, hartherziger Charakter tritt uns im ersten Motiv der Sultan selbst entgegen:

ihm gegenüber die ihn durch ihre Erzählungen schmeichlerisch umstrickende Scheherazade, die uns zunächst in einem, von dazwischen geworfenen Harfenakkorden getragenen Violinsolo vorgestellt wird:



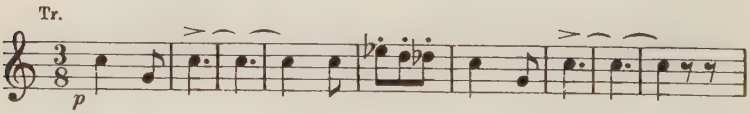
Nachdem der Sultan seinen Wutausbrüchen eine Zeitlang freien Lauf gelassen, beginnt Scheherazade mit dem Tranquillo ihre Erzählung:

den, wie es scheint, schon sanfter gestimmten Sultan mit ihren Schmeichelkünsten immer mehr umgarnend:

Das eigentliche Hauptmotiv der Erzählung:

ist, wie man sieht, dem Violinsolo entnommen. Es trägt fast allein in zahllosen Wiederholungen und Modulationen die Kosten des Satzes. Dazwischen vernehmen wir öfters die Stimme des Sultans, der, wenn er wieder zu rasen beginnen will, durch die Schmeichelmelodie der Scheherazade schnell besänftigt wird. In dem Tranquillo des Schlusses, wo das Sultanmotiv nochmals dolce in den Flöten und später in den Violinen auftritt, scheint die Besänftigung endgültig zum Durchbruch gelangt zu sein, und in weichen, versöhnenden Klängen geht der Satz zu Ende. Die Erzählung des zweiten Satzes, der wieder durch das Violinsolo, diesmal in H-moll, eingeleitet wird, scheint zu der ersten in Beziehung zu stehen, wenigstens ist ihr Hauptmotiv:

unschwer als rhythmische Umgestaltung des ersten Hauptmotivs zu erkennen. Auch hier macht sich der Sultan häufig und noch nachdrücklicher als im ersten Satze durch Einreden bemerklich, wobei sein Motiv die verschiedensten Wandlungen erfährt:



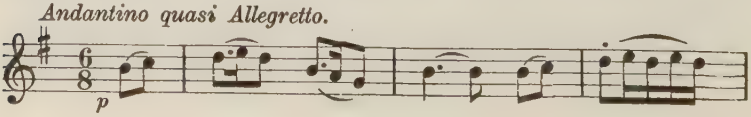
oder:

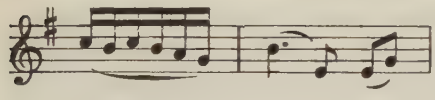


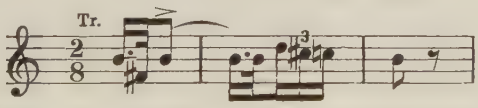
oder:

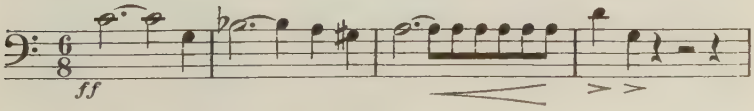


Seine Einwürfe werden jedoch — das soll wohl der Sinn der sich daranschließenden Rezitative der Klarinette und später des Violoncells sein — von Scheherazade erfolgreich zurückgewiesen. Am Schluß hören wir die Motive des Sultans und der Erzählung in friedlichem Verein — als Zeichen erzielten Einverständnisses. Der dritte Satz trägt durchweg einen friedlich-idyllischen Charakter zur Schau. Sein Thema lautet:





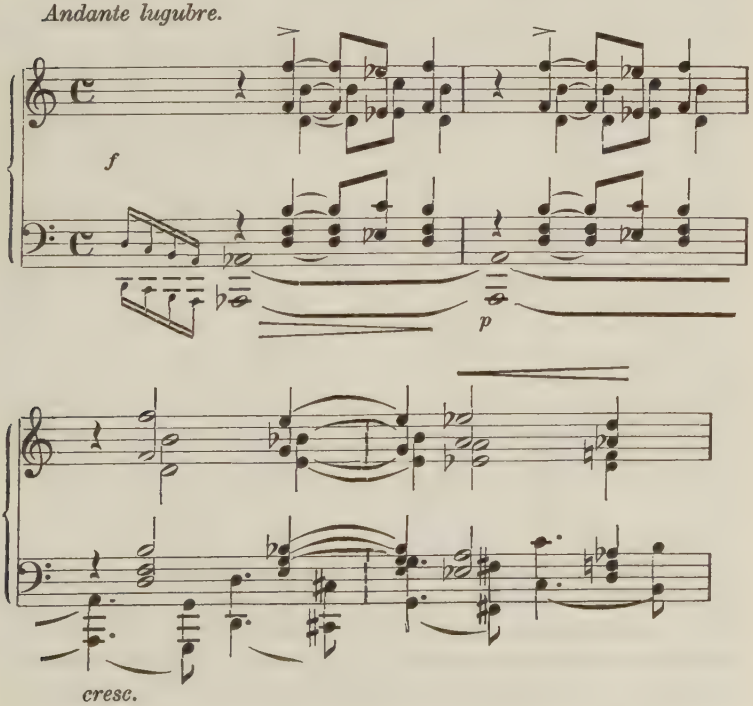
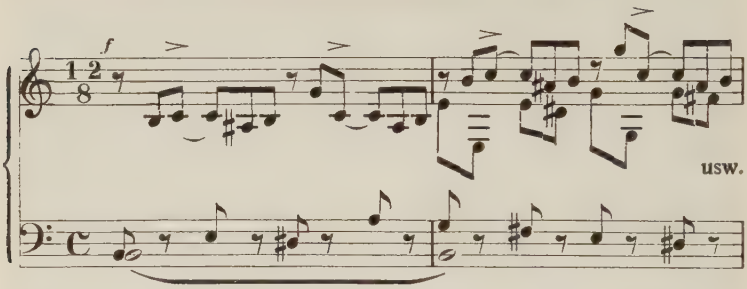
und die Erzählung, die wieder in unendlichen Wiederholungen, Versetzungen und Varianten dieses Themas verläuft, scheint dem Sultan von vornherein und durchweg zu gefallen, denn seine Stimme läßt sich nirgends vernehmen. Um so wutschnaubender gebärdet er sich zu Anfang des vierten Satzes, und Scheherazade hat — in dem Violinsolo — alle ihre Überredungskünste aufzubieten, um ihn soweit zu beruhigen, daß sie ihre Erzählung beginnen kann. In Form einer lang ausgesponnenen geschäftigen Tarantelle wird uns das Fest in Bagdad geschildert und dabei den Schlaginstrumenten Triangel, Becken, Tambourin, kleiner und großer Trommel ein Hauptteil an der Gesamtwirkung eingeräumt. Eine Art zweiten Themas, das später mit dem ganzen Anfangsteil noch einmal wiederkehrt, zeigt sich dem Andantino verwandt, soll also wohl einen Zusammenhang beider Erzählungen erkennen lassen. Der Charakter des Satzes wird nach und nach aufgeregter, der zunehmende Lärm immer beängstigender — handelt es sich doch um die Schilderung der Schiffskatastrophe — auch der Sultan verliert dadurch wieder, wie die ungeduldig dazwischen geworfenen Motive:

zeigen, das glücklich erlangte Gleichgewicht seines Gemüts. Sein wieder erwachender Ingrimm erreicht seinen Höhepunkt in dem Allegro non troppo e maestoso, wo sein Motiv unter tobendem Orchesterlärm in den Posaunen in der Vergrößerung auftritt:

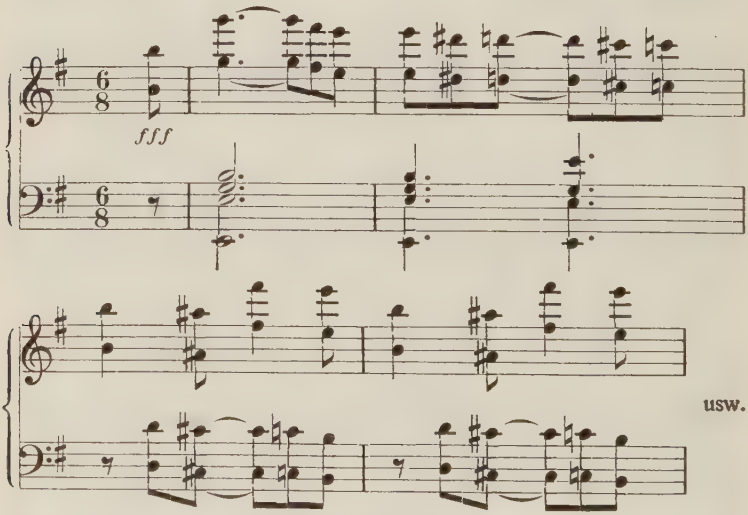


und sequenzartig immer höher getrieben wird. Nach diesem letzten und heftigsten Ausbruch seines Unmuts tritt schnell unter dem begütigenden Zureden der Scheherazade (Anfangsmotiv der Erzählung, Violinsolo) die Beruhigung ein. Nur in den Bässen grollt es noch leise wie fernes Wetterleuchten, während hohe Bläserakkorde und die rezitativisch in die höchste Höhe hinaufsteigende Solovioline einen sanft ausklingenden Schluß herbeiführen. —

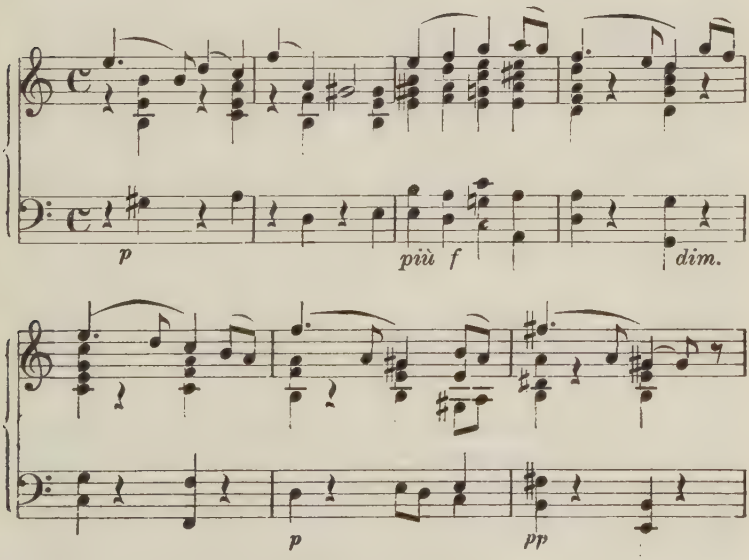
Treten wir aus dem Kreise der „Novatoren" heraus, so haftet unser Blick in erster Linie auf der markanten Erscheinung Peter Iljitsch Tschaikowskys (1840—1893). Seine in ihrem Grundwesen im russischen Volkstum wurzelnden Werke verraten demungeachtet so zahlreiche Berührungspunkte mit der westeuropäischen Musik, daß sie mehr als die eines andern russischen Komponisten — von der ältern Erscheinung Anton Rubinsteins abgesehen — berufen waren, die Grenzen ihres Heimatlandes zu überschreiten und auch im gesamten Ausland Verständnis und zum Teil begeisterte Anerkennung zu finden. Nimmt aus diesem Grunde Tschaikowsky, wenn auch bei weitem nicht in dem Grade wie Rubinstein, eine mehr internationale Stellung ein, so will und kann er doch den Vollrussen keineswegs verleugnen, ja er muß sogar insofern den „Jungrussen" beigezählt werden, als auch er in seinen zahlreichen Instrumentalkompositionen mehrere recht ergiebige Streifzüge in das Gebiet der Programmusik unternommen hat. Es handelt sich um die Fantasie „Francesca da Rimini", die „Manfred-Sinfonie" und die Ouvertüre „1812", wogegen einige andere Arbeiten, wie namentlich die Ouvertüren-Fantasien „Romeo und Julia", „Hamlet" und „Der Sturm" wohl auf poetischem Untergrund erwachsen sind, ohne aber in ihrem Aufbau den Zusammenhang mit der absolut-musikalischen Formbildung grundsätzlich zu zerreißen.

Zu der Fantasie „Francesca da Rimini" ohne Zweifel durch den ersten Satz der „Dante-Sinfonie" F. Liszts inspiriert, zeigt sich der Tondichter auch in der Ausführung derart mit Liszt auf gleichem Boden stehend, daß die Kennzeichnung des allgemeinen Charakters der Musik, die wir bei der Besprechung jenes Werkes gegeben

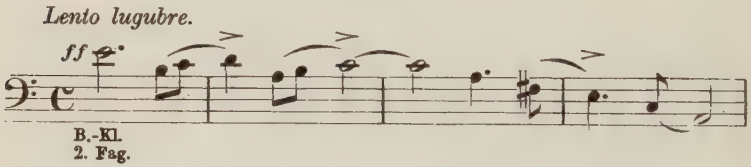
haben, fast wörtlich auch auf seine Arbeit angewendet werden kann. Ihr Schwerpunkt liegt demnach nicht in der Sprache ihrer thematischen Entwicklungen, sondern in ihren tonmalerischen Elementen. Die Absicht des Komponisten ging augenscheinlich in erster Linie dahin, den die Hölle durchsausenden Sturm, unter dessen Qualen die Höllenbewohner nach Dantes Schilderung hauptsächlich zu büßen haben, zu realistischster Anschauung zu bringen. Daher das Vorwiegen der Chromatik (worin ihm Liszt, wie wir wissen, vorangegangen war), nicht nur in dem Drum und Dran der begleitenden und ausfüllenden kontrapunktischen Elemente, sondern in den eigentlichen thematischen Bestandteilen selber, wie zu Anfang:

und in dem bald folgenden Più mosso, Moderato:

endlich in dem eigentlichen Hauptthema:

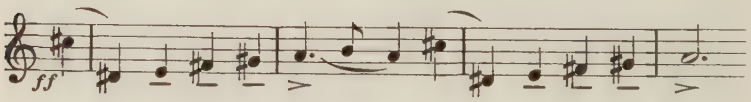


Mit der Annäherung des Liebespaars beschwichtigt sich der Sturm, wenn auch ein leise fortdauernder Paukenwirbel in unheimlicher Weise die Erinnerung an sein Fortbestehen im Hörer noch wach erhält. Obschon der Titel des Werks die Liebesepisode als seinen eigentlichen Hauptinhalt hinstellt, nimmt das dieser Szene ge-

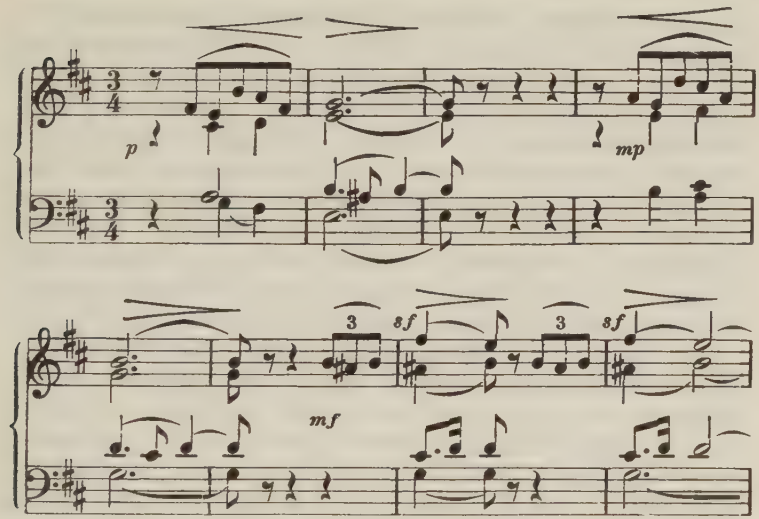
widmete Andante cantabile non troppo doch nicht viel mehr als ein Viertel des Ganzen ein. Nichtsdestoweniger bildet es die erquickende und unentbehrliche Oase in dem allgemeinen Grausen des erschütternden Vorwurfs, wenn es auch zu deutlich die Absicht des Komponisten erkennen läßt, den Einzelheiten der im italienischen Original vorgedruckten Erzählung Francescas programmatisch nachzugehen, als daß es sich zu einer musikalisch geschlossenen Wirkung verdichten könnte. Das von der Klarinette vorgetragene Hauptthema, mit dem später ein mehr aphoristisch gehaltenes alterniert, lautet:

Schon während des Intermezzos haben kleine blitzartig sausende Figuren in den Flöten und später in den Violinen den nahenden Sturm angekündigt, der denn auch in der (gekürzten) Wiederholung des Allegro vivo mit erneuter Heftigkeit wieder losbricht. Kurz vor dem Schlusse flaut er ab, ganz wie früher vor dem Erscheinen des Liebespaars, aber nur für einige Augenblicke, um sogleich

mit um so größerer Heftigkeit loszubrausen und, nachdem er in zunehmender Steigerung seinen dynamischen Höhepunkt erreicht hat, kurz abzubrechen.

In ungleich größerm Rahmen hat Tschaikowsky den schon mehrfach musikalisch behandelten „Manfred“ Lord Byrons programmatisch zu meistern versucht. Sein Werk zeigt äußerlich die Form der viersätzigen Sinfonie, hat aber im Grunde wenig damit zu tun. Dafür ist gleich der erste Satz ein vollgültiger Beleg. Mit einem Aufschrei wilder Verzweiflung, aber zugleich sinkender Hoffnung hebt der Satz an:

Diesem Motiv tritt sehr bald ein anderes von festerer, zuversichtlicherer Haltung gegenüber:

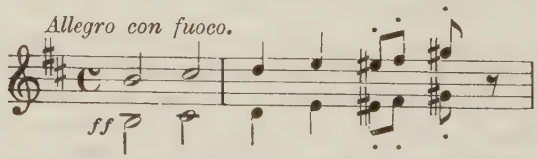


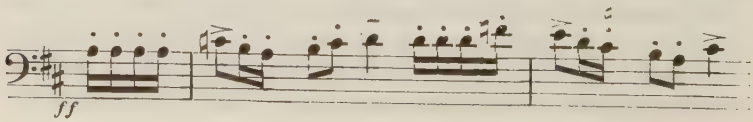
— soll es etwa das Aufbäumen des Helden gegen die ihn zwingenden Schicksalsmächte zum Ausdruck bringen? Einige weitere Motive unbestimmterer Physiognomie schließen sich an, und mit diesem Material schaltet der Komponist in anscheinend völliger formaler Willkür — denn wer vermöchte seine Intentionen im einzelnen zu enträtseln? — um damit ein Seelengemälde zu entwerfen, wie es allerdings dem fassungs- und hoffnungslosen Zustande des von geheimnisvollem Leiden gepeinigten und ruhelos von Ort zu Ort gejagten Helden entsprechen dürfte. Denn der Satz ist „Manfred“ betitelt, gilt also lediglich seiner Charakterisierung. Mit dem Eintritt des Andante-Tempos scheint ein freundliches, tröstendes Bild im Bewußtsein des Helden aufzusteigen:



Die Erinnerung an Astarte, mit der ihn heiße Liebe, aber auch geheimnisvolle Schuld verknüpft, ist es, die vorübergehend den Druck von seiner Seele nehmen zu wollen scheint. Aber lange ist es ihm nicht gegeben, bei dem Bilde zu verweilen. Unter zitternd bewegter Orchesterbegleitung bricht in einem Andante con duolo das Verzweiflungsmotiv wieder hervor, um zu einem Bilde gewaltiger seelischer Erschütterung anzuwachsen, die unter krampfhaften Zuckungen zu Ende geht. Nur der Gegensatz der beiden Hauptthemen verschafft dem Satz einen schwachen Anklang an die sinfonische Form, die aber, abgesehen von allem andern, schon deshalb darin nicht gefunden werden kann, weil die beiden Themen nur nacheinander zu Gehör gebracht, aber nicht musikalisch zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die beiden Mittelsätze, von denen der erste überschrieben ist: „Die Alpenfee erscheint vor Manfred unter dem Regenbogen des Sturzbachs", der zweite: „Pastorale. Einfaches, freies und friedliches Leben der Bergbewohner", sind absolut-musikalisch verständliche und wertvolle Charakterstücke — das erste überdies ein Meisterstück duftigster,

prickelndster Instrumentation — und bilden gewissermaßen das Scherzo (samt Trio) und das Andante der Sinfonie, wenn auch das letztere der Bedeutung der Ecksätze gegenüber inhaltlich zu bescheiden ist, um diese Rolle im vollen Sinne ausfüllen zu können. Den programmatischen Zusammenhang der beiden Sätze mit der Idee des ganzen Werks hat der Komponist dadurch herzustellen gesucht, daß er in beiden dem thematischen Inhalt das Anfangs-(Verzweiflungs-)Motiv des ersten Satzes entgegenstellt. Weder die Beschwörung der Alpenfee — so haben wir es uns zu deuten — noch die Eindrücke einfach-unschuldigen Landlebens haben Manfred den ersehnten Seelenfrieden zurückzubringen vermocht. So beschließt er, überall zurückgestoßen, in das unterirdische Reich Arimans hinabzusteigen, um den Schatten der Astarte selbst zu beschwören und von ihr Vergebung und Befreiung von der auf ihm lastenden Schuld zu erflehen. Dies der Inhalt des vierten Satzes, den das Programm in Kürze also zusammenfaßt: „Der unterirdische Palast Arimans. Manfred erscheint inmitten des Bacchanals. Beschwörung des Schattens der Astarte. Sie weissagt ihm das Ende seiner irdischen Leiden. Tod Manfreds." Der Satz ist, wie zu erwarten war, ein Seitenstück zu der Höllenschilderung in der „Francesca da Rimini". Ein Motiv rohen, brutalen Kraftausbruchs:



gibt ihm die Signatur, und der Komponist läßt in der Folge kein Mittel unbenutzt, um diesen Charakter immer mehr zu unterstreichen und zu verstärken. Fast ans Gemeine streift das zweite Hauptmotiv:

auf dem, nachdem es die tiefen Holzbläser intoniert haben, nach und nach sämtliche Instrumente bis zur Baßtuba hinab mit zynischem Behagen sich bis zur Übersättigung herumtummeln. Da tönt plötzlich in den fast nicht mehr zu überbietenden Höllenlärm das — etwas veränderte — Manfredmotiv hinein und bringt ihn schnell zum Schweigen. In leisen, getragenen Akkorden der Streicher und Holzbläser scheinen geheimnisvolle Gestalten zu nahen, durch erschütternde ff-Akkorde des gesamten Blechs in ihrer Geisterhaftigkeit nur noch mehr hervorgehoben, wir hören das oben angeführte Widerstandsmotiv Manfreds und es entspinnt sich eine Fuge über das erste Hauptmotiv des Satzes, zu dem sich später auch das zweite gesellt. Was soll sie bedeuten? Nachdem sie zum wahrhaft ohrenbetäubenden, kaum noch zu ertragenden dynamischen Gipfelpunkt angeschwollen ist, bricht sie plötzlich ab, um dem Verzweiflungsmotiv Manfreds Platz zu machen, mit dem dieser jetzt die Beschwörung der Astarte vollzieht. In einem Adagio ma a tempo rubato tauchen die uns aus dem Andante des ersten Satzes bereits bekannten Motive wieder auf, in ihrer Einkleidung durch auf- und absteigende Harfenglissandos als Äußerungen des Geistes der Astarte bestimmter gekennzeichnet. Aber das Wort der Vergebung hat Manfred ihnen nicht entnehmen können, das sagt uns seine mit dem Andante con duolo zurückkehrende Verzweiflung, die den wie von wahnsinnigem Fieber Zermarterten (man sehe die auf- und absausenden Sechzehntelgänge zu Beginn des letzten Allegros) dem Tod in die Arme treibt. Ein in breiten Akkorden einherschreitender, vom vollen Werk der Orgel verklärter Schlußsatz scheint die göttliche Gnade für den Unseligen herabzuflehen.

In den beiden Ecksätzen der „Manfredsinfonie" haben wir Typen reinster Programmusik vor uns, die in zahlreichen Zügen auf ähnlich geartete Werke Berlioz' und Liszts hinweisen und, wenn man durch seine übrigen Werke nicht besser unterrichtet wäre, auf einen Vollblut-Programmusiker in Tschaikowsky schließen lassen müßten.

Die Ouvertüre „1812" ist zur Einweihungsfeier der 1881 vollendeten „Erlöserkirche" in Moskau geschrieben worden. Der neue Gottestempel „war dem Andenken der großen Zeit geweiht, da die

Macht des korsischen Imperators in dem Flammenmeere der brennenden Zarenstadt unterging. Ein riesenhaftes Orchester auf dem freien Platz vor dem Dom sollte ein machtvolles Tonstück ausführen, das in glühenden Farben die Not des Vaterlandes, die Gebete der Gläubigen um Errettung vor dem Feinde, die Schrecken des Kampfes und den endlichen Triumph malen sollte"[1]. Der Tondichter hat seine besten Kräfte in den Dienst dieser Aufgabe gestellt. In einem die Ouvertüre eröffnenden Largo hören wir die Gläubigen ihre Gebete um Abwendung der allgemeinen Not zum Himmel senden. Zwei Solobratschen und vier Soloviloncelle psalmodieren altkirchliche Weisen, die Holzbläser später mit ihnen alternierend, einzelne Bläser in klagenden Noten sich von ihnen abhebend. Immer mächtiger schwillt in einem Poco stringendo und darauffolgenden Più mosso unter allmählicher Beteiligung des ganzen Orchesters die Klage an, wobei besonders die Übernahme jener Bläsermotive durch die Bässe von großer Wirkung ist. Da schlagen in einem plötzlich verlangsamten Tempo leise Trommelwirbel und Hörnerfanfaren an unser Ohr. Sind es die heranrückenden feindlichen Truppen oder ist es die aufleuchtende Hoffnung ihrer endlichen Besiegung? Wir möchten der letztern Auffassung zuneigen, da die Fanfaren in dem folgenden Allegro giusto, dem eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Ouvertüre, wieder vollständig verschwinden, um erst bei dem triumphierenden Schluß des Ganzen als glänzende Verkünderinnen des Sieges wieder aufzutauchen. Das Allegro selbst ist in regelrechter Sonatenform angelegt, es schildert die entfesselte Kriegsfurie mit allen dem Komponisten dafür zu Gebote stehenden Mitteln drastischer Instrumentationskunst. Ein naheliegender, aber darum nicht minder gutzuheißender Gedanke des Komponisten war es, der Marseillaise, als nationalem Erkennungszeichen der Franzosen, darin eine hervorragende Rolle anzuweisen. Was aber die an der Stelle des zweiten Themas stehende getragene Fis-dur-Melodie sagen soll, ist uns unverständlich, noch rätselhafter freilich das sich daranschließende schäkernde Es-moll-Motiv. Oder soll damit vielleicht ein gewisser Hoch- und

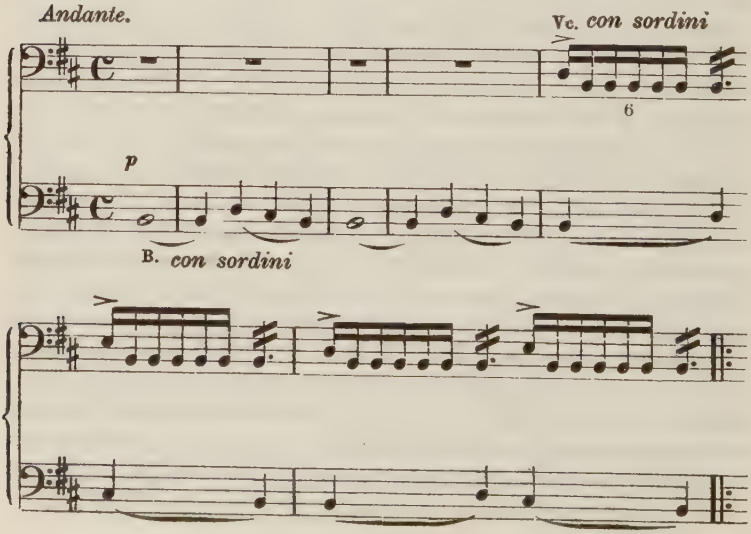
[1] J. Knorr, P. J. Tschaikowsky, Berlin 1900, S. 49.

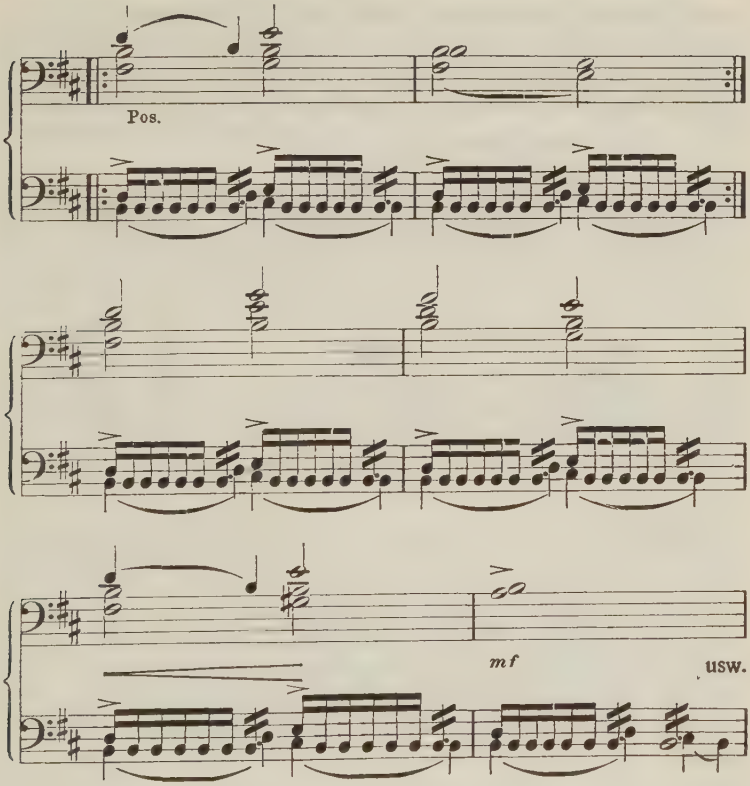
Übermut der Feinde gekennzeichnet werden, wie er sich ja häufig „vor dem Falle“ einzustellen pflegt? Das Unbehagen, das diese beiden Themen, als außerhalb des Programms stehend, im Hörer erwecken, wird dadurch noch verschärft, daß sie beide im Wiederholungsteile in ihrer vollen frühern Breite wiederkehren. Man sieht, daß hier der absolute Musiker mit dem Programmkomponisten in einen Konflikt geraten ist, dem dieser zum Schaden der programmatisch folgerichtigen Wirkung seines Werkes leider erlegen ist. Noch einmal flammt am Schlusse des Repetitionsteils die Siegeszuversicht der Franzosen in der glänzenden Intonation der Marseillaise zum Himmel empor, da verkündet ein langer, immer mächtiger zunehmender Paukenwirbel (Kanonendonner) den Umschwung der Dinge. Ein längeres Rallentando leitet in das Largo der Koda hinein, in der uns nun in mächtigem Chore das Dankgebet der Russen entgegenschallt, zum Zeichen, daß der Feind vernichtet darniederliegt. In strahlendem Glanze lassen sich die früher erwähnten Siegesfanfaren vernehmen und mit ihnen mischt als cantus firmus in den Bässen die russische Nationalhymne ihre ehernen Klänge. —

Unter dem jüngern Nachwuchs der russischen Komponisten dürfte Alexander Glazounow (geb. 1865) sowohl nach seiner Bedeutung, wie nach seiner Fruchtbarkeit den ersten Rang behaupten. Auch er hat, durch sein persönliches Bekanntwerden mit Liszt 1884 dazu angeregt, der Programmusik, wenn auch nicht mit der Entschiedenheit seiner Vorgänger, seinen Tribut gezollt und mag die Reihe der von uns aufgezählten russischen Programmkomponisten beschließen. Den weitesten Vorstoß in das programmatische Gebiet vollführt der Komponist in seiner sinfonischen Dichtung: „Stenka Razine“. Auch diesem Stück ist, wie fast allen russischen sinfonischen Dichtungen, das Programm in russischer und französischer Sprache vorgedruckt. Er lautet in deutscher Übersetzung: Die Wolga, unermeßlich und ruhig. Lange Jahre hindurch hatte die Umgebung des Flusses friedliche Zeiten gesehen, als plötzlich der gefürchtete Kosakenhauptmann Stenka Razine auftauchte und an der Spitze seiner wilden Horde die Gegend durchstreifte, Städte und Dörfer plündernd und verwüstend. Sein Schiff

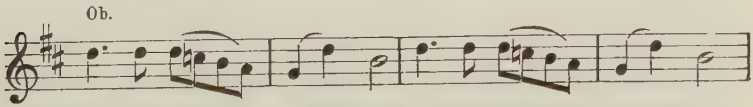
war prächtig geschmückt, die Segel von Seide, vergoldet die Räder; inmitten eines Zeltes von Silberstoff ruhte auf Tonnen, gefüllt mit Gold und Silber, die Prinzessin Persane, seine Gefangene und Geliebte. Eines Tages erschien sie nachdenklich und sich zu den Kameraden ihres Herrn wendend erzählte sie, ihr habe geträumt, daß Stenka erschossen, seine ganze Schar in den Kerker geworfen und sie selbst in den Fluten der Wolga ihren Tod finden würde. Der Traum der Prinzessin ging in Erfüllung. Stenka wurde von den Soldaten des Zaren umzingelt. Als er sah, daß er verloren war, rief er aus: „Niemals während der dreißig Jahre meiner Streifzüge habe ich der Wolga eine Gabe angeboten. Heute werde ich ihr das geben, was für mich kostbarer ist, als alle Schätze der Erde" und bei diesen Worten stürzte er die Prinzessin in die Tiefe der Fluten. Die wilde Bande jubelte ihrem Hauptmann Beifall und alle stürzten sich auf die Soldaten des Zaren . . . .

In breitem Strome sehen wir im Einleitungsandante die Wolga sich dahinwälzen, melancholische Stimmen lassen sich aus ihren Fluten vernehmen:

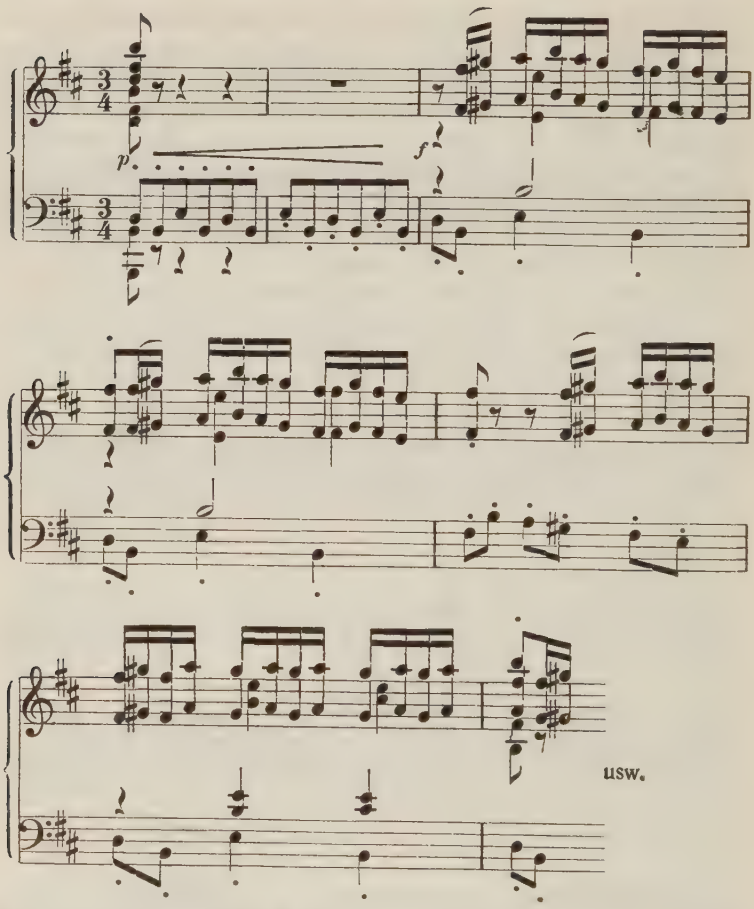




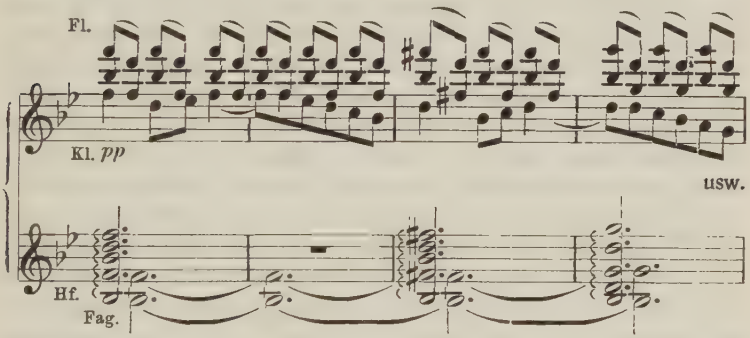
eine Hirtenweise:



deutet auf den Frieden der Natur. Da — mit dem Beginn des Allegro con brio — naht Stenka Razine mit seinen kriegerischen Horden:



das friedliche Bild allmählich in einen Schauplatz wüsten Treibens und brutaler Gewaltstreiche verwandelnd. Wie hier in den Bässen, so zieht sich die Wolga-Melodie in irgend einer rhythmischen oder melodischen Umgestaltung als zusammenhaltendes Element durch das ganze Werk. Als lichter Gegensatz wirkt das zur Zeichnung

der Prinzessin eingeschobene Allegro moderato mit seiner zartsinnlichen, von Harfenakkorden umrahmten Klarinettenmelodie (in der fern abliegenden Tonart B-dur), zu der sich in den Flöten in malerischer Weise eine dem Wolgamotiv entnommene Wellenfigur als Begleitung gesellt:

In dem nun wieder folgenden Allegro con brio die Traumerzählung der Prinzessin erkennen zu sollen, übersteigt freilich die billigen Zumutungen, die an die Auffassungsfähigkeit des Hörers gestellt werden können. Genug, daß nach einer längern Durchführung der bisherigen Motive, aus der die programmatische Entwicklung nicht recht erkennbar ist, eine tumultuarische Bewegung Platz greift, offenbar veranlaßt durch das Nahen der Soldaten des Zaren, daß der Tumult immer hitzigere Formen annimmt, um endlich, nach einem nochmaligen sieghaften Auftauchen der Persane-Melodie, unter hinunterstürzenden Figuren des gesamten Orchesters auf einer Dissonanz ff abzubrechen: die Fluten haben aus der Hand des Räubers ihr Opfer empfangen. Nur ein Moment zitternder Erregung, die schnell abgelöst wird durch den jubelnden Ausbruch der Wolga-Melodie (Hörner und Posaunen), mit der die räuberischen Scharen ihrem Führer zujubeln und sich mit Todesverachtung dem Feinde entgegenwerfen.

Die Beschränkung auf verhältnismäßig wenig Motive und deren echt musikalische Gegenüberstellung und Durchführung verleihen

dem Stück eine ausdrucksvolle Individualität, die auch ohne Mithülfe des Programms den Hörer gefesselt hält.

Mehr dem Standpunkt der absoluten Musik sich nähernd erscheinen die der Zeit ihrer Abfassung nach nächsten beiden Programmkompositionen Glazounows, die Phantasien: „Der Wald“ und „Das Meer“. Das Programm der erstern schildert das Düster des Waldes zu nächtiger Stunde, wenn die Bäume seltsame Formen annehmen und geheimnisvolle Laute von fern an unser Ohr dringen. Auf einmal wird es lebendig: es sind die phantastischen Bewohner des Waldkönigreichs, die sich zu nächtlichem Feste versammeln. Der Lärm nähert sich, es beginnt ein wilder Tanz. Mitten hinein klingt plötzlich der süße Gesang der Russalki (Wassernymphen). Ein schrecklicher Riese kommt herangeschritten, mit seinen plumpen Tritten alles zermalmend, was ihm in den Weg kommt. Der König des Waldes erhebt sich aus dem Innern eines Baumstumpfs und schwillt zu riesenhaften Formen an. Beim Nahen der Morgenröte beruhigt sich die Orgie allmählich. Nur die Wassernixen lassen ihren lieblichen Gesang noch wie fernes Echo wiederhallen. Endlich schweigen auch sie. Der Tag bricht an. In der Ferne ertönt eine Hirtenflöte. Die Vögel begrüßen den Morgen mit frohem Zwitschern. Halten wir hierzu das Programm des „Meers“. Der Tondichter denkt sich einen Menschen, der, am Gestade des Meeres sitzend, die Naturbilder in ihrem mannigfachen Wechsel an seinem Auge vorüberziehen läßt. Er sieht das Meer zuerst in seiner erhabenen Ruhe, während die Sonne glänzend vom Himmel herniederscheint. Da erhebt sich ein pfeifender Windstoß, ein anderer folgt ihm auf dem Fuße, der Himmel verdüstert sich, das Meer wird heftig bewegt. Es entwickelt sich ein erbitterter Kampf der Elemente unter furchtbarem Brüllen mit majestätischer Gewalt. Ein gewaltiger Sturm bricht los .... Aber das Ungewitter verzieht sich wieder, das Meer beruhigt sich. Die Sonne sendet ihre Strahlen von neuem auf die wieder geglättete Wasserfläche herab. Und alles, was der Beschauer dabei gedacht, so schließt das Programm, und alles, was er dabei in seiner Seele empfunden hatte, er erzählte es nachher den andern Menschen.

Die Ähnlichkeit der Anlage beider Programme springt in die Augen und zugleich ihre ausgesprochene Geeignetheit zur musikalischen Behandlung. Es ist die bekannte, so vielen Stücken zugrunde liegende Form, die sich graphisch also darstellen läßt:

und über deren ästhetische Berechtigung, ja beinahe musikalische Naturnotwendigkeit kein Wort zu verlieren ist. So hat denn der Komponist in den beiden Werken bei allem Vorherrschen tonmalerischer Elemente, die er mit Meisterschaft beherrscht, durch die aber nicht, wie beispielsweise bei Gilson, der thematischen Zeichnung Gewalt angetan wird, musikalische Poesien geschaffen, die in noch höherm Grade als „Stenka Razine" auch abgesehen von ihren Beziehungen zu den Einzelheiten der Programme der verständnisvollen Teilnahme des Hörers sicher sein können.

In seinen spätern, mit charakteristischen Titeln versehenen Orchesterstücken hat sich Glazounow — ob zufällig oder absichtlich, lassen wir dahingestellt — noch weiter von dem programmatischen Standpunkt des „Stenka Razine" entfernt. So stellen sich das entzückende Tongemälde: „Der Frühling" und die lebensprühende Ouvertüre: „Karneval" als einheitliche Charakterstücke im Sinne ihrer Überschriften dar, während das dreisätzige sinfonische Gemälde: „Der Kreml", vielleicht das russischste aller seiner Werke, ausschließlich mit den Mitteln nationaler Motive und Themen einzelne Bilder russischen Volkslebens vor dem Hörer zu entwerfen sucht. —

Aus unsern Betrachtungen dürfte erhellen, daß es mit den programmusikalischen Bestrebungen der Jungrussen ernster gemeint ist, als es bei den französischen Erzeugnissen gleicher Tendenz festgestellt werden konnte. Während aus diesen nur die Absicht der Komponisten hervortrat, die feststehenden Formen der Sinfonie, der Suite, der Variationen usw. gelegentlich mittels freierer Behandlung zu Trägern poetischer Ideen zu stempeln, nehmen die Russen offensichtlich ihren Ausgangspunkt von dem oft bis ins einzelste ausgearbeiteten Programm, diesem die Struktur ihrer Werke aufs Genaueste anbequemend. Und da sie ihre Stoffe mit

Vorliebe der heimatlichen Volks- und Sagenwelt entlehnen, so haben sie unstreitig dadurch ihrem Gesamtschaffen eine ganz bestimmte nationale Note aufgeprägt. Nichtsdestoweniger ist aber auch bei ihnen das Übergewicht ihrer auf rein musikalischem Boden erwachsenen Instrumentalkompositionen so beträchtlich, daß man in einen starken Irrtum verfallen würde, wenn man annehmen wollte, daß sie in der Programmusik das Heil der musikalischen Zukunft erblickten. Nur als wirksames Hülfs- und Stützmittel ihrer national-musikalischen Bewegung, nicht aber als das ihnen vorschwebende Ziel ihrer allgemeinen musikalischen Entwicklung darf daher die Programmusik der Russen von uns bewertet werden.

*

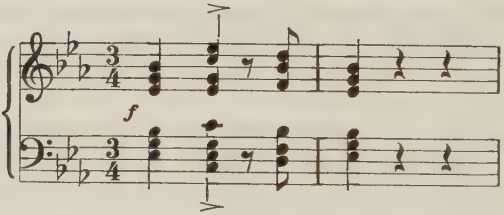
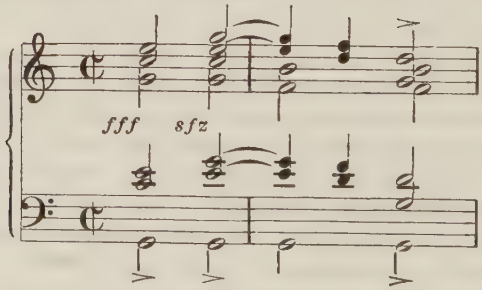
Zu einer ganz gleichen Beurteilung zwingt uns die Betrachtung der Programmusik der den Russen stammverwandten, in den letzten Jahrzehnten stark in den Vordergrund getretenen tschechischen Komponisten. Auch in ihnen erwachte mit dem um die Mitte des vorigen Jahrhunderts mächtiger denn je erstarkenden Stammesbewußtsein der erklärliche Wunsch, ihre nationale Eigenart auch auf musikalischem Gebiete zu betätigen. Nichts natürlicher, als daß sie ihre Absicht — wie es auch die Russen (Alexei Werstowski, Michael Glinka) getan hatten — zuerst auf dem Gebiete der Oper auszuführen suchten, wo ihnen in der Benutzung der Landessprache und der Zugrundelegung nationaler dramatischer Stoffe wirksame Bundesgenossen dazu erwachsen mußten. Wenn schon aus der Zeit vor der Mitte des Jahrhunderts einige Komponisten tschechischer Nationalopern namhaft gemacht werden können (Franz Skroup, J. Macourek), so kam erst mit der Eröffnung der ersten tschechischen Nationalbühne in Prag (18. November 1862) die Frage in lebhaftern Fluß. Und da war es vor allem Friedrich Smetana (1824—1884), der mit seinen acht Opern nicht nur die Landesbühne mit einem reichhaltigen nationalen Repertoire beschenkte, sondern auch die Brücke schlug, auf der die neu erstandene nationale Kunst den Weg ins Ausland zu finden wußte. Noch wirksamer aber glaubte Smetana dem Auslande auf dem Wege der reinen Instrumentalkomposition mit-

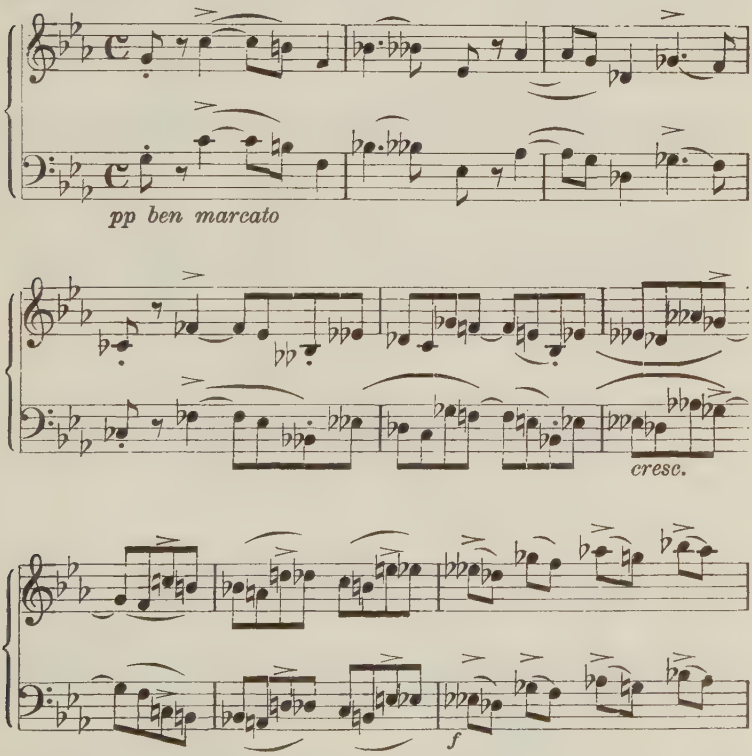
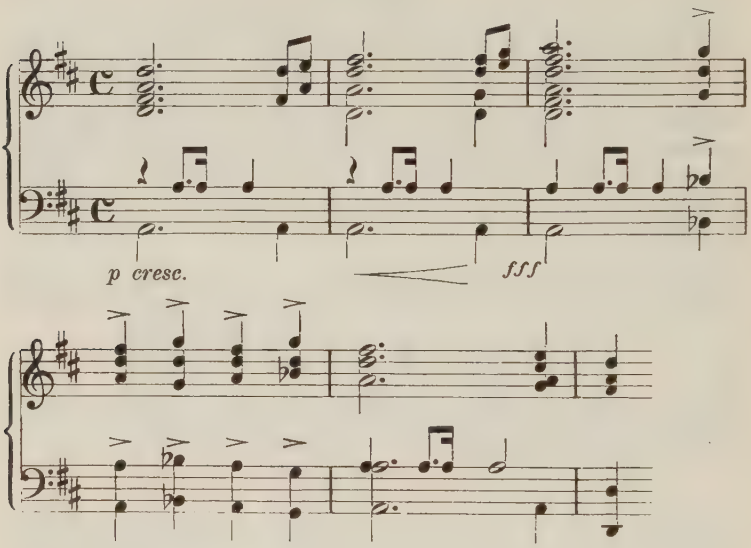
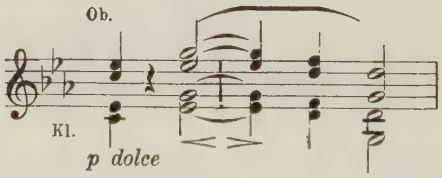
teilen zu können, was er als Tscheche und als Musiker ihm zu sagen sich gedrungen fühlte, „daß auch er ein schönes und herrliches Vaterland habe, welches er über alles liebe, daß auch sein Volk eine an ruhmvollen Perioden reiche Geschichte habe“ [1]. So schuf er, der schon in jüngern Jahren unter dem Eindruck der in Weimar gehörten sinfonischen Dichtungen Liszts drei Werke ähnlichen Charakters („Richard III.“, „Wallensteins Lager“ und „Hakon Jarl“) ins Leben gerufen hatte, in den siebziger Jahren sein Hauptwerk, den großen Sinfonienzyklus: „Má vlast“ (Mein Vaterland), dessen sechs selbständige Einzelnummern, „zu einem mächtigen Ganzen architektonisch vereinigt, ein Denkmal sein sollten für die Größe seines Volkes“ [2]. Als äußere Veranlassung zu seiner vorläufigen Abwendung von der Opernkomposition, der er seit seiner Übernahme der artistischen Leitung des tschechischen Theaters fast ausschließlich seine Kräfte gewidmet hatte, ist außer mancherlei Enttäuschungen und Mißerfolgen jedenfalls auch seine 1874 eintretende völlige Taubheit zu betrachten, die ihm auf dem so komplizierten Gebiete der Opernkomposition und des praktischen Opernbetriebs allerlei schwer überwindliche Hemmnisse bereiten mußte, während sie ihm bei einer rein sinfonischen Arbeit weniger hinderlich im Wege stand.

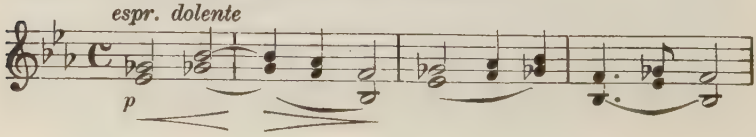
Smetana hat den sechs Teilen seines, wie wir soeben sahen, aus einer ganz bestimmten programmatischen Intention herausgewachsenen Werkes keine Einzelprogramme mit auf den Weg gegeben, nur zu Nr. 2 (Vltava) hat er sich zu einigen kurzen, aufklärenden Hinweisen veranlaßt gesehen. Wir besitzen jedoch Programme dazu aus der Feder seines Landsmannes V. Zelený, denen wir uns, da sie vom Komponisten gut geheißen worden sind, im Folgenden anschließen. Lassen wir zunächst die einzelnen Werke an unserm Auge vorübergehen.

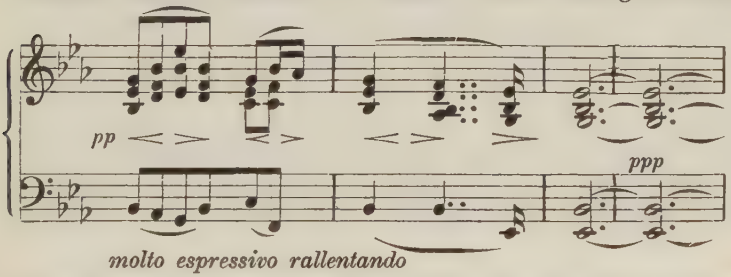
I. Vyšehrad. Der Tondichter sieht sich in den Anblick des Vyšehrad, der berühmten alten Hofburg Prags, versunken und lauscht im Geiste den Klängen der Leier des sagenhaften Sängers

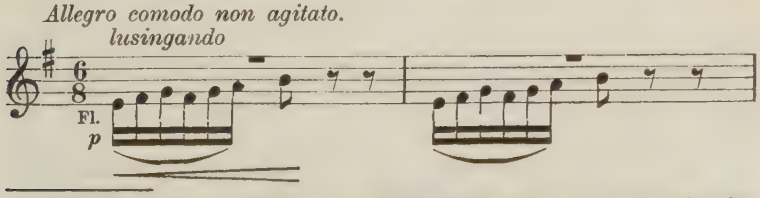
[1] Vergl. Bronislav Wellek, Friedrich Smetana S. 56.
[2] A. a. O.

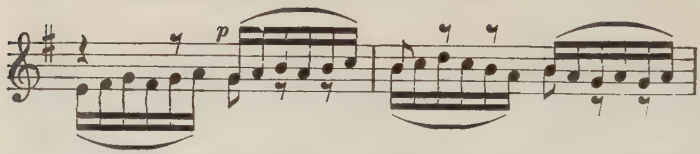
Lumir. Die glorreiche Vergangenheit der alten Feste steigt vor seinem Geiste herauf, aber auch ihr durch wilde Kämpfe herbeigeführter Zerfall in Schutt und Trümmer. Öde und verlassen steht der Vyšehrad jetzt vor ihm, ein Bild vergangenen Ruhms. Aus seinen Ruinen hallt klagend das Echo des längst verstummten Barden. — Vyšehrad ist von sämtlichen Stücken des Zyklus das kürzeste, zugleich aber auch (neben „Tabor") das musikalisch einheitlichste, da ihm im wesentlichen nur das kurze Vyšehradmotiv:

oder in späterer Verbreiterung:

zugrunde liegt. Wir hören es im ersten Abschnitt in breitem Zeitmaß, von Harfenklängen umrauscht, als Symbol entschwundenen Glanzes. Es wächst sich zu einem achttaktigen Thema aus, das unter Hinzutritt eines belebenden Triolen- und eines fließenden Achtelrhythmus und unter leisen Trompetenrufen und Paukenschlägen mehr und mehr festliches Leben gewinnt und sich in einem Grandioso poco largamente zu einem Bilde glänzenden Hof- und

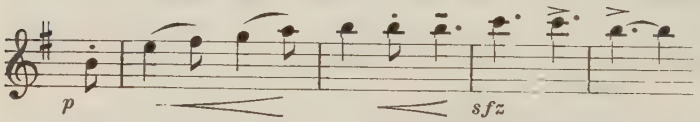
Ritterlebens entwickelt. Allmählich entschwindet das Bild unsern Augen wie hinter einem Schleier und macht dem zweiten Platz, der Schilderung der Kriegsstürme, denen die stolze Feste zum Opfer fiel. In einem Allegro vivo ma non agitato malt der Komponist unter ausschließlicher Verwendung des Vyšehradmotivs die Unruhen und Wirrnisse, die mit Beginn der Feindseligkeiten in die festlich-friedliche Ruhe des Burglebens plötzlich hereinbrechen:

Immer gewaltiger und siegreicher dringt der Feind vor:

während leise Klagelaute:

dazwischen vernehmbar werden. Aber ungerührt davon setzt der Feind seinWerk fort und pflanzt endlich in dem Più mosso, C-dur, mit dem glänzend ertönenden Vyšehradmotiv sein Siegesbanner auf der Feste auf. Unter ängstlichem Tremolo der Bratschen singen die beiden Klarinetten ihr Klagelied:

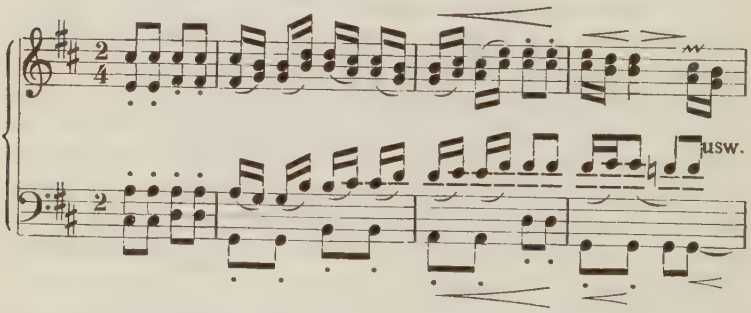


in stockenden Rhythmen schließen sich ihnen unter fortdauerndem, tiefer hinabsteigendem Tremolo der Bratschen die übrigen Streichinstrumente an und kadenzieren diminuendo molto e smorzando im düstern Es-moll. Unbefriedigt von diesem Bilde wendet sich die Phantasie des Dichters wieder rückwärts und erschaut noch einmal die Burg in ihrer vergangenen Herrlichkeit. Ein Lento ma non troppo, Es-dur, bringt das Vyšehradmotiv wieder in der ursprünglichen Fassung und läßt es nach einem längern Crescendo nochmals im alten Glanze erstrahlen. Ruhe und Zufriedenheit scheinen darauf in die Seele des Schauenden ihren Einzug zu halten:

und mit diesem freundlichen Bilde findet das Stück unter leise rauschenden Klängen der Harfe sein beruhigtes Ende.

II. Vltava. Der Tondichter führt uns an die Quellen der Moldau (Vltava) und verfolgt mit uns den Lauf des Flusses bis zu seinem stolzen Einzug in Prag. Die wechselnden Gegenden, die dabei an unserm Auge vorüberziehen, geben ihm Gelegenheit zu einer Reihe anschaulicher Schilderungen von Land und Leuten seiner Heimat. Aus einem unscheinbaren Quellbächlein entspringend[1]:

[1] Das Programm spricht zwar ausdrücklich von zwei Quellen, die eine warm und lebhaft, die andere kühl und schwerfällig, die aber der Komponist nicht auseinandergehalten hat.

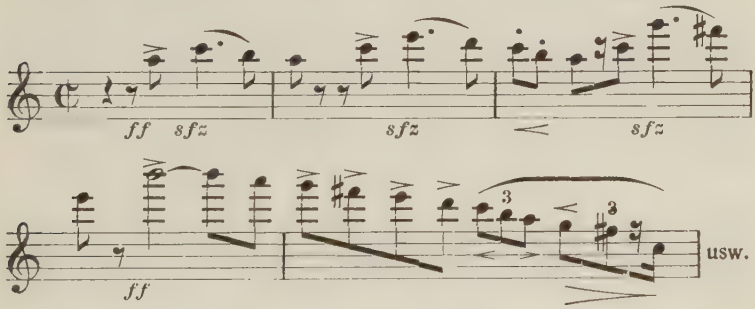


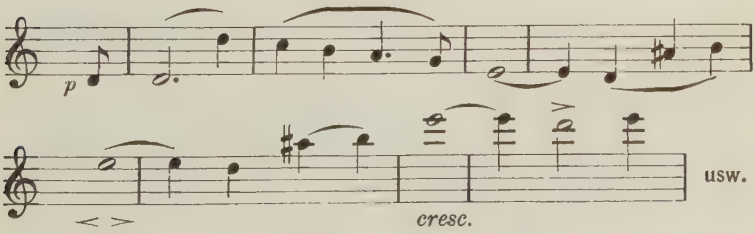
gewinnt das Flüßchen vor unsern Augen an Größe und Macht. Eine volkstümliche Weise:

begleitet sein munteres Wellenspiel. Beim Eintritt in den Böhmerwald schallen uns, immer auf der Grundlage der sich kräuselnden Wellenfiguren, die lustigen Hörnerklänge einer Waldjagd entgegen. Bald macht der Wald lieblichen Auen Platz, wo das Landvolk mit fröhlichen Liedern und Reigen ein Hochzeitsfest begeht:



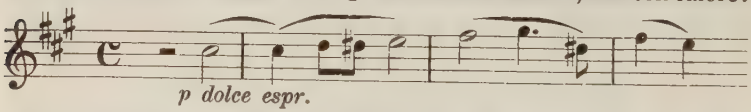
Das Fest ist vorüber und mit der anbrechenden Nacht steigt der Mond am Himmel herauf. Das in der nächtlichen Stille wieder hörbar werdende leise Rauschen des Flusses wird zur Begleitung eines luftigen Nymphenreigens, den der Komponist in die zartesten Farben zu tauchen gewußt hat, obwohl er sogar das gesamte Blech, wenn auch nur in seinem weichsten Pianissimo,

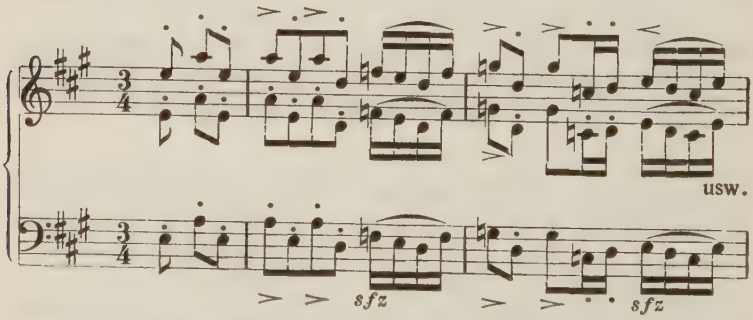
daran beteiligt. Murmelnde Wellenfiguren führen wieder zu der volkstümlichen Weise des Anfangs zurück, gehen aber plötzlich in eine lebhaft sprudelnde Bewegung über, die sich immer wilder gebärdet, um nach Erreichung höchster Heftigkeit — der Fluß hat die Stromschnellen von St. Johann passiert — einem majestätisch breiten Satze Platz zu machen, mit dem der Strom in die Landeshauptstadt einziehend gedacht werden soll. Das in glänzender Instrumentierung auftretende Vyšehradmotiv läßt hierüber keinen Zweifel.

III. Sarka. Sarka ist eine der Anführerinnen der mythischen böhmischen Jungfrauen, die, einstmals zur Mitherrschaft über ihr Vaterland berufen, von den Männern aus diesem Rechte verdrängt worden waren und nun, unersättlich in ihrem Rachedurst, einen Kampf bis zur Vernichtung gegen die Männer entfachten. Das Hauptmotiv, Allegro con fuoco:

kündet den kriegerischen Geist, der jene Amazonen beseelte und der auch durch eine vorübergehende Regung der Weiblichkeit, wie sie sich in dem nur einmal auftauchenden Seitenthema:

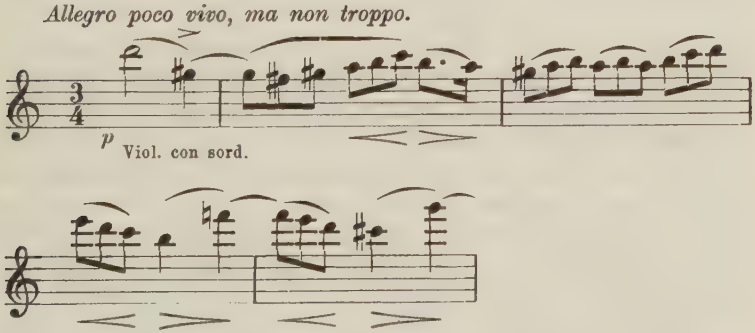


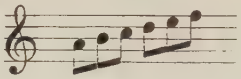
ausspricht, keine Abschwächung erleidet. Ein im Tempo etwas gemäßigteres Allegro scheint die Gegenseite — die Männer — zu illustrieren, die es hiernach freilich an Energie mit den kampfdurstigen Jungfrauen nicht aufnehmen können. Mitten in dieser Schilderung taucht eine wie aus der Ferne immer näher dringende klagende Melodie der Klarinette auf, die sich nach dreimaligem hinweisenden des vollen Orchesters aus diesem loslöst und durch ein kurzes, rezitativartiges Solo die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Wir sind damit an den Punkt der programmatischen Erzählung angelangt, wo die unter Führung des gewaltigen Recken Ctirad zum Kampfe gegen die Jungfrauen ausgezogenen Männer plötzlich der Sarka ansichtig werden, die sich von ihren im Hinterhalt liegenden Gefährtinnen listigerweise an einen Baumstamm hat fesseln lassen. Ctirad entbrennt sofort in Liebe zu ihr (Rezitativ des Violoncells) und befreit sie, den wahren Sachverhalt nicht durchschauend, aus ihrer Lage. Es folgt in einem Moderato, ma con calore:

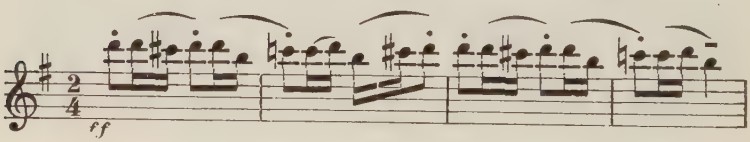


eine Liebesszene von großer melodischer Wärme und in unmittelbarem Anschluß daran ein fröhliches Gelage der ahnungslosen Krieger:

Von Müdigkeit überwältigt, schlummern sie allmählich ein. Damit hat Sarka ihren Zweck erreicht. Sie löst sich aus der Umarmung

des schlafenden Helden und schleicht sich aus dem Kreise der Schläfer. Mit dem langgezogenen Ton ihres Horns ruft sie ihre Gefährtinnen herbei, die sich nun — die Motive des Anfangs kehren teilweise wieder — in wildem Sturm auf die schlafenden Männer stürzen und sie bis zum letzten dahinmorden.

IV. Aus Böhmens Hain und Flur. Auch in diesem Werk schildert uns der Komponist, wie in Vltava, Natur und Volk seines Heimatlandes, ja fast in denselben Bildern. Mit der gewaltigen Tonflut am Eingang des Stückes will er uns nach seiner eigenen, von Zelený mitgeteilten Darlegung den „mächtigen Eindruck" malen, „der den Wanderer beim Eintritt in die Landschaft erfaßt". Die Tonflut besänftigt sich allmählich, man hört die sanften Klänge zweier Hirtenflöten, die sehr bald von dem fröhlichen Gesang eines daherwandelnden „naiven Dorfmädchens" abgelöst werden. Der mächtige Gesamteindruck, der den Wanderer so lange in Besitz genommen hatte, macht einem friedlichen Behagen Platz. Im zweiten Abschnitt des Stückes will uns der Komponist mit einem glitzernden Thema:

das zu einer leicht an unserm Ohr vorüberhuschenden Fuge für gedämpfte Streichinstrumente verarbeitet wird, ein Bild der „Schönheit der Natur" entwerfen, „im Sommer, zur Mittagszeit, wenn die Sonne im Zenith steht. Im Walde tiefer Schatten, nur hie und da dringt durch die Wipfel der Bäume ein Lichtstrahl. Die Phrase:

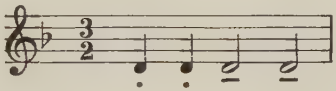


[im dazutretenden Kontrapunkt] stellt das Zwitschern der Vögel dar, das in der weitern Kontrapunktik immer noch beibehalten wird." In diese Sommernachmittagsschwüle erklingt, zumeist von Hörnern und Klarinetten vorgetragen, später durch alle übrigen Holzbläser verstärkt, endlich vom ganzen Orchester aufgenommen, ein getragenes, volkstümliches Lied, „unter dessen Klängen man sich gut eine fromm dahinschreitende Wallfahrerschar denken kann"[1]. Die Darstellung eines „Erntefests oder sonst einer Dorffestlichkeit" bildet das Thema des dritten, sich ohne Übergang an den zweiten reihenden Abschnitts. Ein Polkarhythmus, zuerst mehrmals vergeblich ansetzend, dringt allmählich durch:

und versetzt nach und nach das Orchester in einen bacchantischen Taumel, der nur einmal gegen den Schluß durch das Wiederauftauchen der getragenen Volksmelodie eine vorübergehende Unterbrechung erleidet.

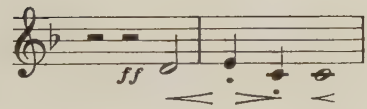
V. Tabor. Ein Bild aus der Zeit der religiösen Kämpfe in Böhmen. „Die ihr seid die Kämpfer Gottes", sind die Anfangsworte des historischen Chorals der Taboriten, die den Namen von der von ihnen gegründeten Stadt führten. Der Choral nahm bei ihnen dieselbe Stelle ein, wie für die Lutherischen das Reformationslied: „Eine feste Burg". Der Komponist hat die alte Weise zum musikalischen Mittelpunkt seines Werks gemacht und sucht uns zu schildern, wie sie die Taboriten in ihrem Tun und Denken beherrschte, wie sie sie zum Kampf für ihren Glauben und ihre Frei-

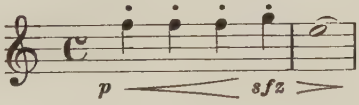
[1] H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I², S. 462.

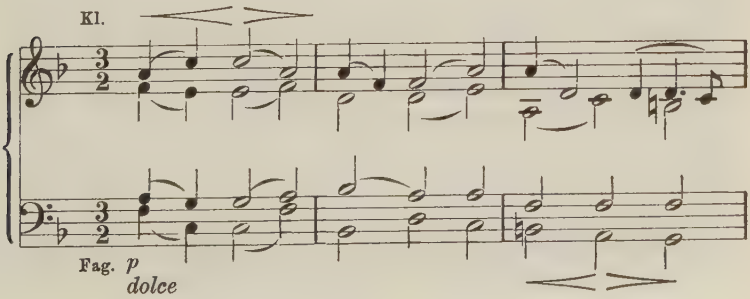
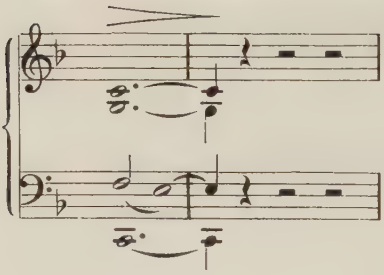
heit begeisterte. Ein trotziger, unbeugsamer Fanatismus weht durch das Werk, hervorgebracht durch das zähe Festhalten an den Motiven des Chorals:

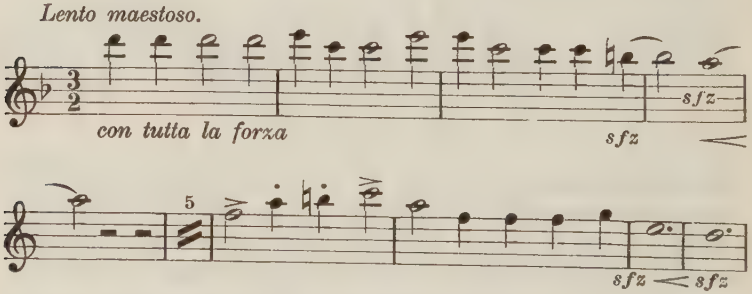


und weiter:



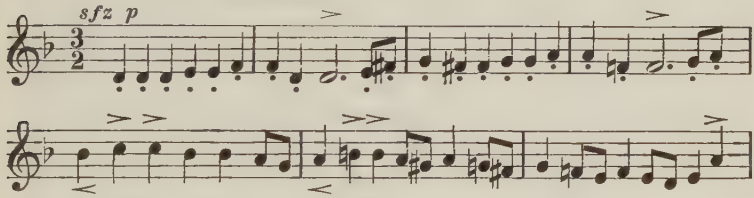
und später im Molto vivace:

Wie unerschütterliche Glaubensthesen ziehen sich diese Motive durch das ganze, anfänglich die unheimliche Ruhe vor dem Ausbruch des Kampfes, später diesen selbst in seinem wilden Durcheinander malende Stück. Auch an einem milden Gegensatz fehlt es nicht:

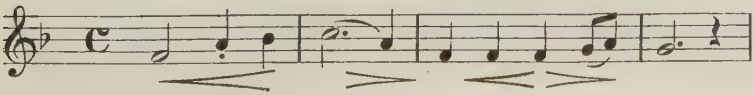


der aber durch sein mehrmals nur vorübergehendes Auftreten die ganze Härte und Strenge der Stimmung nur noch greller hervortreten läßt. Da wo der Kampf am wildesten tobt, ringt sich über stürmischen Passagen der Streicher in sämtlichen Bläsern der ganze Choral in strahlendem Siegesglanze heraus:

In einer Koda (Più animato) wird der Siegesstimmung noch weiterer, aber immer im ernsten Moll verbleibender Ausdruck gegeben.

VI. Blanik. „Als die Stürme des Hussitenkriegs ausgetobt hatten", so lautet das Programm, „zogen sich die Helden desselben in den Berg Blanik in der Gegend von Tabor zurück und harren dort, in vielhundertjährigen Schlaf versenkt, der Zeit, die sie zum Kampf für ihr in Not befindliches Vaterland rufen wird. Die Natur umgab den Berg, der die schlafende Ritterschaar birgt, mit den Reizen ihres heiligen Friedens. Saftiges Grün sprießt auf dem Abhang des Hügels, wo der Hirt die friedliche Herde weidet. Idyllische

Ruhe. Aber kommen wird die Zeit, wo die gewaltigen Recken aus den Hallen des Berges hervorbrechen werden, um dem bedrängten Vaterland zu Hülfe zu eilen und dem Volke die alte Freiheit mit ihrem Ruhm und Glanz wiederzugeben." Durch dieses Programm ist der in der Hauptsache dreiteilige Aufbau des Stückes gegeben. Ein Allegro moderato, wie das vorige Stück in D-moll stehend und damit seine Zugehörigkeit zu ihm bekundend, erzählt uns von den schlafenden Helden, in deren Innern das Gedächtnis der kampffrohen Zeiten nicht erloschen ist. Das aus Motiven des Taboritenchorals gebildete Thema:

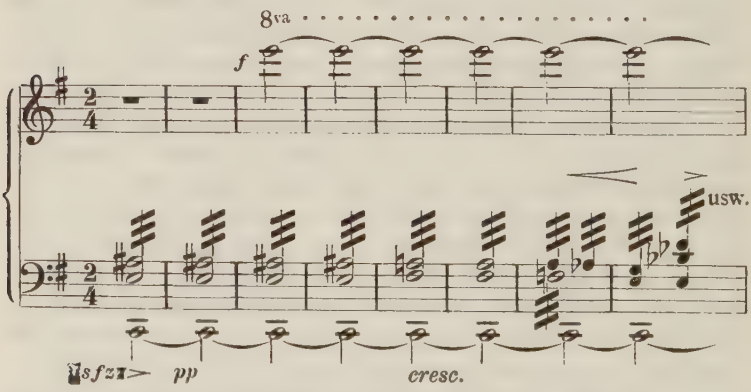


wird nach Art eines Fugatos — aber immer in derselben Stimme — zwischen Tonika und Dominante hin- und hergeworfen, während in den Bläsern ab und zu der Anfang des Chorals damit in Verbindung gebracht wird: der Gedanke an den Kampf um ihren Glauben läßt die Helden nicht zur Ruhe kommen und hält sie fortdauernd auf der Wacht. Ein kurzer Übergang leitet zum zweiten Hauptteil, dem idyllischen Intermezzo des Stückes. Über der, 39 Takte hindurch vom Streichquartett ausgehaltenen F-dur-Harmonie führen zuerst Oboe und Horn, dann Oboe und Klarinette anmutig bewegte, Unschuld und Frieden atmende Kanons auf. Aber der Frieden ist nur über der Erde. In ihrem Innern gärt es weiter und harrt der Stunde der Befreiung. Sie läßt nicht lange auf sich warten. Mit dem Tempo di marcia, dem dritten Teil der Tondichtung, tönt ein (ebenfalls dem Choral entnommenes) Hornsignal:

an unser Ohr und ein leises Marschthema klingt wie aus der Ferne herüber. Die Hornrufe mehren sich und unter fortdauernder anstachelnder Triolenbewegung des Streichorchesters bricht nach einer gewaltigen Steigerung in einem Grandioso der aus den Hornmotiven (und damit aus dem Choral) herausgewachsene Triumphmarsch, D-dur, in voller Orchesterpracht hindurch. Nach einem vorübergehenden Nachlassen der Energie in einem ruhigen Mittelsätzchen ein erneutes, kraftvolles Einsetzen des Marschthemas. Da plötzlich, kurz vor dem Schluß, taucht, wie eine alles auf die Knie zwingende Vision, im fast unvermittelt eingeführten C-dur das in hellstem Glanze erstrahlende Vyšehradmotiv auf und mit ihm vereinigt sich der von den Posaunen machtvoll intonierte Taboritenchoral, eine Wirkung von überwältigender Großartigkeit. Aber so schnell, wie das Bild erschienen, ist es auch wieder verschwunden und an seine Stelle tritt wieder der Marsch, mit dem nun das Stück in immer gesteigertem Tempo und mit immer siegreicher durchdringender Kraft triumphierend zu Ende geht. —

Suchen wir ein Gesamturteil über die sinfonischen Dichtungen Smetanas zu gewinnen, so dürfte aus unsern Darlegungen hervorgegangen sein, daß sie, obschon einem bestimmten programmatischen Gedanken entsprungen, im einzelnen der Gattung der Programmusik im strengen Sinne doch nicht zuzurechnen sind. Dafür spricht vor allem ihre echt musikalische Anlage und Gliederung, sowie, hiermit im Zusammenhang stehend, ihr wertvoller absolut musikalischer Gehalt. Zwar folgen sie nicht den von den Klassikern aufgestellten Normen sinfonischer Getaltung, bekennen sich aber noch viel weniger zu der von F. Liszt zum Prinzip erhobenen Untergrabung aller bisherigen Form. Und wenn Smetana selbst von den alten sinfonischen Formen sagt: „Die haben zu Ende gesungen", und es als die Aufgabe der Zukunft ausspricht, „etwas Neues zu entwickeln, von denen jene [die Klassiker] noch keine Ahnung hatten," so verwahrt er sich bezüglich seines Hauptwerks zugleich dagegen, daß es mit seinen auf längst von ihm überwundenem Standpunkt geschaffenen Jugendwerken Lisztscher Art in einen Topf geworfen werde: „In den sinfonischen Dichtungen: „Mein Vaterland" habe ich mir eine besondere Form zu bestimmen erlaubt

und zwar eine ganz neue; sie haben bloß den Namen sinfonische Dichtungen.“ Mit der gänzlichen „Neuheit“ der Form ist es nun freilich nicht so ganz wörtlich zu nehmen. Sie könnte den Klassikern gegenüber nur darin erblickt werden, daß er die in deren Sinfonien in mehrern Sätzen auseinandergerückten Gegensätze in den Rahmen eines Satzes zu spannen sucht, was aber Liszt schon vor ihm getan hatte. Das, was ihn aber von diesem trennt, ist der stets selbständig-musikalische Charakter seiner Erfindung, die nicht nach einer außermusikalischen Deutung lechzt, nicht ihrer gewissermaßen zu ihrer Entschuldigung bedarf, sich ihr aber anderseits in zwangloser Weise anbequemt. Der Gefahr etwaiger Zersplitterung seiner Stücke geht Smetana dadurch aus dem Wege, daß er die einzelnen Teile durch das Band gemeinsamer Motive geschickt zu verknüpfen weiß. Dieses Bestreben ist in allen Teilen des Gesamtwerks mehr oder weniger stark zu erkennen — am wenigsten vielleicht in der „Sarka“, die sich aus diesem Grunde dem Charakter einer Sinfonie en miniature am meisten nähert — es äußert sich oft in interessanten Umformungen des ursprünglichen motivischen Materials und führt in „Vyšehrad“ und „Tabor“ zu völliger thematischer Einheitlichkeit, sofern dort das Vyšehradmotiv, hier der Taboritenchoral die fast ausschließliche thematische Grundlage abgibt. Auch in seiner Behandlung des Orchesters hält sich Smetana abseits von der großen Heerstraße der eigentlichen Programmkomponisten. Seine stets in maßvollen Grenzen verbleibende Instrumentierung steht in natürlichem Verhältnis zu der Schlichtheit und dem allem Sensationellen abgewandten Charakter seiner Gedanken und ist diesen nicht wie ein prunkvolles, aber unpassendes Gewand von außen übergehängt. So sehen wir den Musiker in Smetana nach jeder Richtung dem Tondichter die Wage halten. Mögen die engern Landesgenossen des Komponisten den Schwerpunkt seiner sinfonischen Dichtungen in ihre programmatische Bedeutung verlegen, uns andern genügt ihr rein musikalischer Gehalt, um in ihnen Kunstprodukte von dauerndem Werte zu erkennen.

Noch weniger als die sinfonischen Dichtungen Smetanas können wir sein in Deutschland allgemein bekannt gewordenes Streichquartett: „Aus meinem Leben“ als Programmusik auffassen.

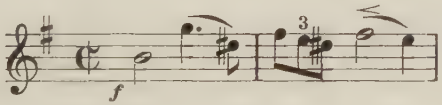
Zwar macht er in einem Brief an seinen Freund Srb ausführliche Mitteilungen über den programmatischen Inhalt der einzelnen Sätze und will hiernach im ersten Satze — Allegro vivo appassionato — seine Jugendliebe zur Musik, sein unsägliches Sehnen nach etwas, was er nicht aussprechen konnte, schildern, im zweiten — Allegro moderato alla Polka — das fröhliche Leben seiner Jugendjahre, in denen er die ganze Welt mit Tanzstücken überschüttete, sowie — im Meno mosso — seine Erinnerungen aus adligen Kreisen, in denen er sich viele Jahre bewegte, im dritten — Largo sostenuto — die Seligkeit seiner Liebe zu dem Mädchen, das später sein treues Weib geworden, im vierten — Vivace — endlich seine Erkenntnis der Eigenart der böhmischen Nationalmusik, seine Freude über den Erfolg auf dem damit eingeschlagenen Wege bis zu ihrer Vernichtung durch das über ihn hereinbrechende tragische Geschick. Wer aber vermöchte alles dies aus dem die Form und den Charakter eines echten Streichquartetts kaum antastenden Werke heraushören! Nur gegen den Schluß des Finales, wo nach einem plötzlichen Abbrechen der lebhaften Tonflut und nach zwei Takten Generalpause in einem Meno Presto also fortgefahren wird:

würde man vor einem Rätsel stehen, wenn man des Programms unkundig wäre. Das schrille E soll jenes unheilvolle Pfeifen höchster Töne im Ohre des Komponisten zum Ausdruck bringen, mit dem

sich seine beginnende Taubheit ankündigte. In einem kurzen E-dur-Anklang an das zweite Thema des ersten Satzes scheint bald darauf ein kleiner Hoffnungsstrahl der Besserung aufzuleuchten, „aber," wie der Komponist selbst sagt, „im Gedanken an die ersten Anfänge meiner Laufbahn doch nur eine schmerzliche Empfindung."—

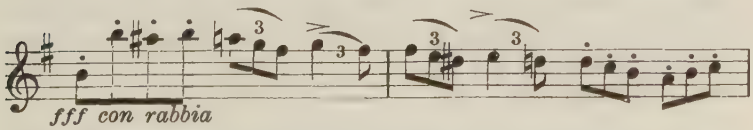
Mehr auf seiten der Programmusiker zeigt sich Eduard F. Naprawnik (geb. 1839) mit seiner Sinfonie: „Der Dämon" nach dem Gedicht: „Orientalische Legende" von Lermontow[1], insofern dieses Werk, zwar in seinen einzelnen sieben Abschnitten musikalisch-verständlich aufgebaut, als Ganzes betrachtet der aufklärenden Nachhülfe des vorgedruckten Programms nicht entraten kann. Der musikalische Verlauf stellt sich im Anschluß an das Programm wie folgt dar:

I. Allegro appassionato.

Der Dämon, aus dem Paradies verbannt, fliegt wehklagend über die Erde hin — mit einer, den ganzen Satz durchdringenden stürmenden Triolenfigur mischt sich das Klagemotiv:



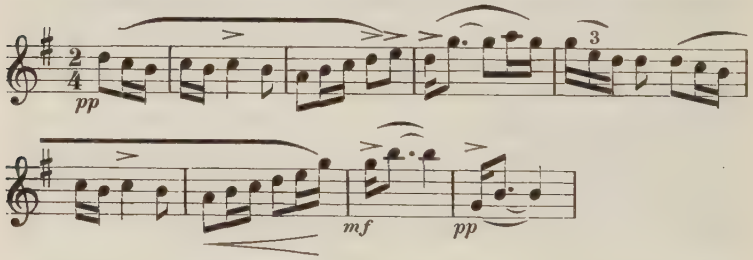
Wohl denkt er — in einem Intermezzo As-dur — vorübergehend der seligen, im Paradies verlebten Zeit, doch weiter stürmt er, hinaus auf die Höhen des Kaukasus, ohne Sinn für die Schönheiten der sich ihm auftuenden Natur, für die, als Werke Gottes, er nur Haß und Spott im Herzen trägt — das Klagemotiv wandelt sich zu einem Ausdruck wilden Hohnes:



[1] Denselben Stoff hat auch der Russe Paul Blaramberg zum Vorwurf einer sinfonischen Dichtung benutzt.

der jedoch wie vor einer Wundererscheinung plötzlich verstummt. Der Dämon hat —

II. Allegro giocoso —

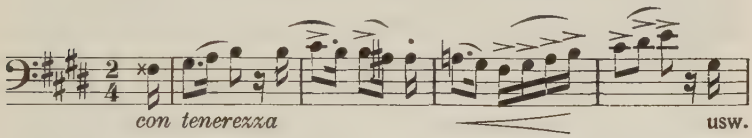
Tamara erblickt, die Tochter des greisen Gudel, die auf ihrem hohen Schloß am Bergesrand ihre Vermählung zu feiern im Begriffe steht. Die Schilderung des hochzeitlichen Festes bildet den Inhalt dieses Satzes. In echt russischer Weise (der Komponist lebte zumeist in Rußland, wo auch die vorliegende Komposition entstanden ist) wird eine, zumeist von der Oboe getragene volkstümliche Weise:

in beständigen Wiederholungen, Abwandlungen und Steigerungen zu Tode gehetzt, während eine mehrmals hindurchblickende getragene Melodie wohl die vom Dichter als überirdisch geschilderte und deshalb selbst den Dämon überwältigende Schönheit der jungen Braut zu malen bestimmt scheint. Doch die hochzeitliche Freude soll sich bald in Trauer verwandeln. In einem kurzen (nur sechs Partiturseiten umfassenden) Zwischensätzchen

III. Poco a poco accelerando

sehen wir den lange erwarteten Bräutigam auf schäumendem Rosse herbeieilen, aber — die Reitfigur bricht plötzlich ab — tot vor dem Hause zusammensinken. Das Blut an Waffen und Gewand deutet auf bestandenen Kampf. Klagen und Seufzen füllen das

IV. Larghetto lamentoso,

dessen Hauptmotiv:

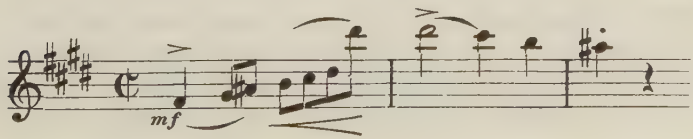
sich dem Klagemotiv des Dämons verwandt zeigt. Doch auch eine tröstende, fernes Glück verheißende Melodie steigt, zuerst im Violoncell, später in der Klarinette herauf:

Der Dämon ist der auf ihrem Lager sich windenden und in Tränen aufgelösten Braut genaht, um ihr, unsichtbar ihren Augen, sein Erscheinen für die nächste Nacht zu verkünden und durch seine Liebe ihren Kummer zu verscheuchen. Ein Zittern geht durch ihre Glieder und wie mit magischer Gewalt fühlt sie sich zu der süßen, wie aus fernen Räumen zu ihr sprechenden Stimme hingezogen. Damit schließt die erste Abteilung.

In der zweiten finden wir Tamara in einem Kloster wieder, wohin sie zur Bekämpfung ihres Leides und ihrer Leidenschaft gesandt worden ist. Doch auch hier weicht die Traumgestalt nicht von ihrem innern Auge, sogar zwischen den heiligen Gesängen der Messe läßt sich ihre Stimme vernehmen, kühne Wünsche und Hoffnungen in ihr erregend. Ein kürzerer Satz

V. Lento con devozione

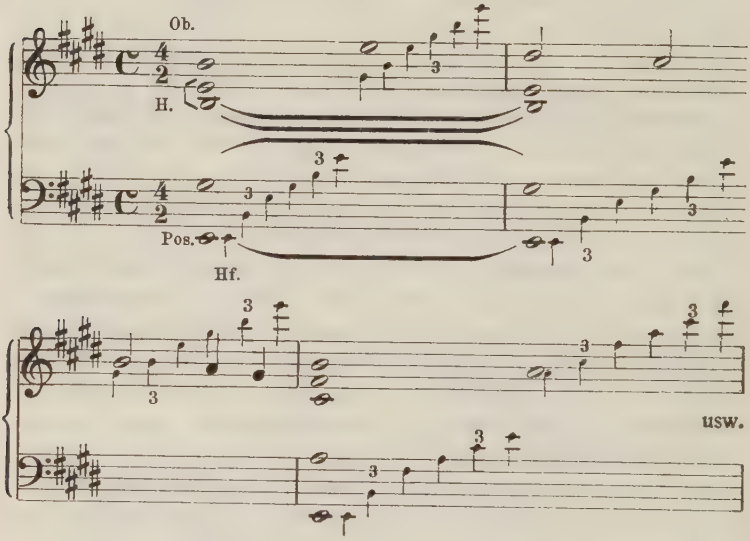
ist diesem Seelenzustand Tamaras gewidmet: fromme heilige Weisen, in die sich nicht nur des Dämons tröstende Melodie,sondern auch seine Motive der Klage und des Hohnes mischen.

VI. Allegro.

Der Dämon ist zum Kloster herabgeflogen und es entspinnt sich eine Liebesszene, die hauptsächlich von dem fast gewalttätig aufstrebenden Motiv:

beherrscht wird und sich zu dämonischer Leidenschaftlichkeit zuspitzt. Der „Fürst der Finsternis", bisher nur von Haß und Rache erfüllt, sieht sich zum ersten Male durch die Kraft der Liebe bezwungen. Der Kuß, den er auf Tamaras Lippen drückt, ist aber zugleich ihr Todeskuß. In einem

VII. Maestoso religioso

führt er die Verklärte unter paradiesischen Klängen:

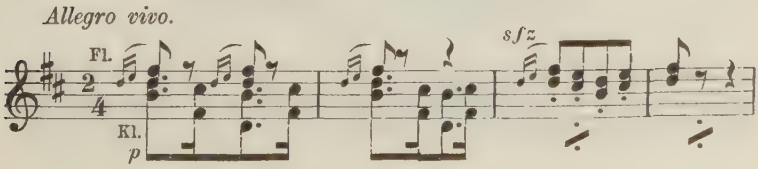
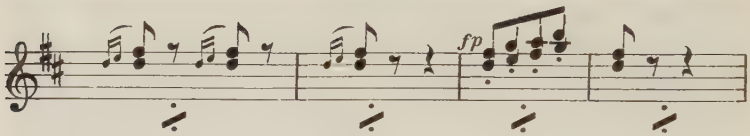


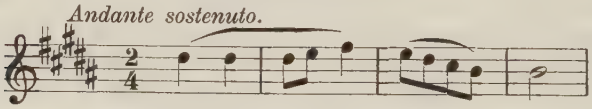
den himmlischen Regionen zu. —

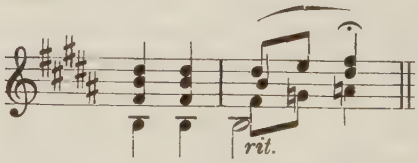
Können wir nach dem über Smetana und Naprawnik Ausgeführten den erstern und in gewissem Sinne auch den letztern nur sehr bedingungsweise in die Zunft der Programmkomponisten einreihen, so steht ihr Landsmann Anton Dvořák (1841—1904) in seinen vier hierhergehörigen Arbeiten in ihren vordersten Reihen. Wie Smetana hatte auch er den größten Teil seiner arbeitsreichen und fruchtbaren Künstlerlaufbahn hindurch sowohl in seinen tschechischen Opern wie in zahlreichen Instrumentalkompositionen

(slavischen Tänzen, böhmischen Nationaltänzen, slavischen Rhapsodien usw.) seine Richtung auf die Hervorkehrung des Nationalen in der Musik deutlich betont, ohne aber in seinen rein instrumentalen Schöpfungen, von mancherlei Seltsamkeiten im einzelnen abgesehen, die Grenzen der absoluten Musik irgendwie zu überschreiten. Da verfiel er gegen Ende seines Lebens auf den Gedanken, seine Musik dadurch in noch innigere Beziehungen zu seinem Volkstum zu setzen, daß er nach dem Beispiel Smetanas einer Reihe seiner Arbeiten böhmische Volkssagen als programmatische Vorwürfe unterlegte. Während aber sein Vorgänger die Kenntnis der Programme beim Hören nicht unbedingt vorauszusetzen brauchte, bilden sie für die sinfonischen Dichtungen Dvořáks ein schlechthin unumgängliches Mittel des Verständnisses, weshalb sie auch den einzelnen Werken in ihrer ganzen Ausdehnung vorgedruckt sind. Die durchweg schauerlichen Stoffe seiner Programme entnahm der Tondichter den Balladen und Volkssagen seines Landsmanns Karl Jaromir Erben; ihre musikalische Behandlung stempelt den Komponisten, wie die nachfolgenden Erläuterungen erkennen lassen werden, hinsichtlich des genauesten programmatischen Anschlusses seiner Musik an die fortlaufenden Einzelheiten der darzustellenden Vorgänge zu einem ausgesprochenen Vertreter der programmatischen Richtung.

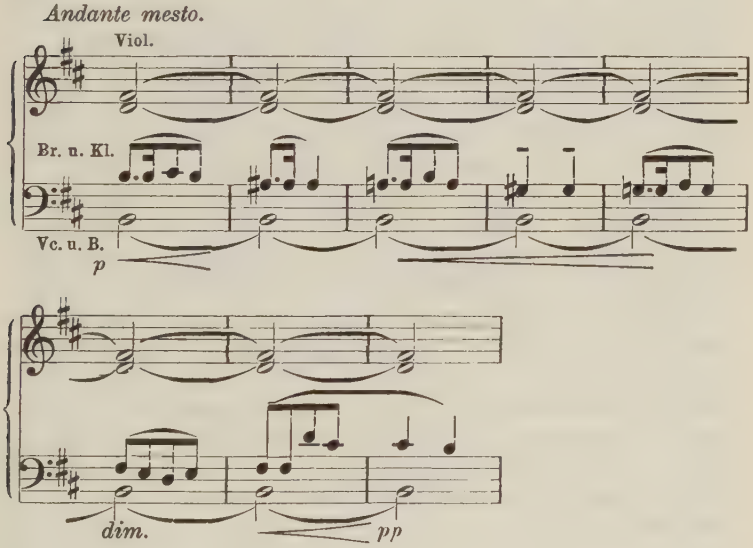
Der Wassermann, sinfonische Dichtung, Op. 107.

Nach der Volkssage der Slaven ist der „Wassermann" eines jener märchenhaften Wesen, denen eine besondere Grausamkeit zu eigen ist. Wenn sie an den Menschen keine Rache nehmen können, rächen sie sich an ihrem eigenen Geschlechte. Die unserm Stücke zugrunde liegende Sage erzählt uns, wie der Wassermann bei fahlem Mondlicht singend am Ufer des Sees sitzt und sich seine Kleider zur bevorstehenden Hochzeit näht. Seine Melodie:

die von sehr beweglichen Violinfiguren umspielt ist und sich zu steigernder Wildheit entwickeit, läßt einen gewissen dämonischen Zug nicht verkennen. Das Opfer, das er sich auserlesen hat, ist ein Mägdlein aus dem Dorfe, das ahnungslos, trotz der abmahnenden Worte ihrer durch einen unheilverkündenden Traum erschreckten Mutter, im Begriffe steht, an den See zu gehen, um seine Kleider zu waschen. Eine schlichte Weise:

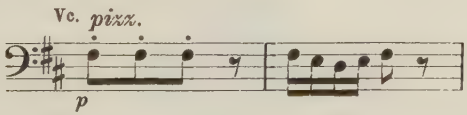


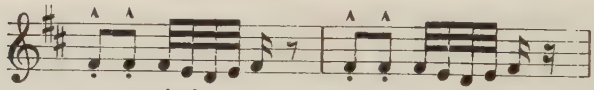
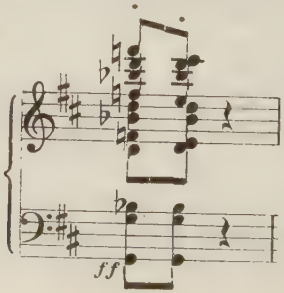
schildert uns zunächst die einfache Mädchengestalt, ein motivisch verwandtes, gewissermaßen die Melodie und damit den harmlosen Sinn des Mädchens beeinflussen wollendes geheimnisvolles Sätzchen der gedämpften Geigen den Traum der Mutter, aus dessen Warnung jedoch die Mädchenmelodie unbekehrt, ja vielmehr neu gekräftigt hervorgeht. Von unwiderstehlichem Drange getrieben, eilt die Tochter an den See. Kaum taucht sie aber das erste Tüchlein ins Wasser, da bricht der Steg unter ihren Füßen und jubelnd klatscht der Wassermann in die Hände, da er sein Opfer in die Fluten versinken sieht. Die Katastrophe ist mit dem Steckenbleiben des zuletzt angeführten Motivs auf einer gehaltenen Dissonanz:

bescheiden genug gezeichnet, um so drastischer der jäh ausbrechende schadenfrohe Jubel des Wassermanns, der, nachdem er seine Gefühle

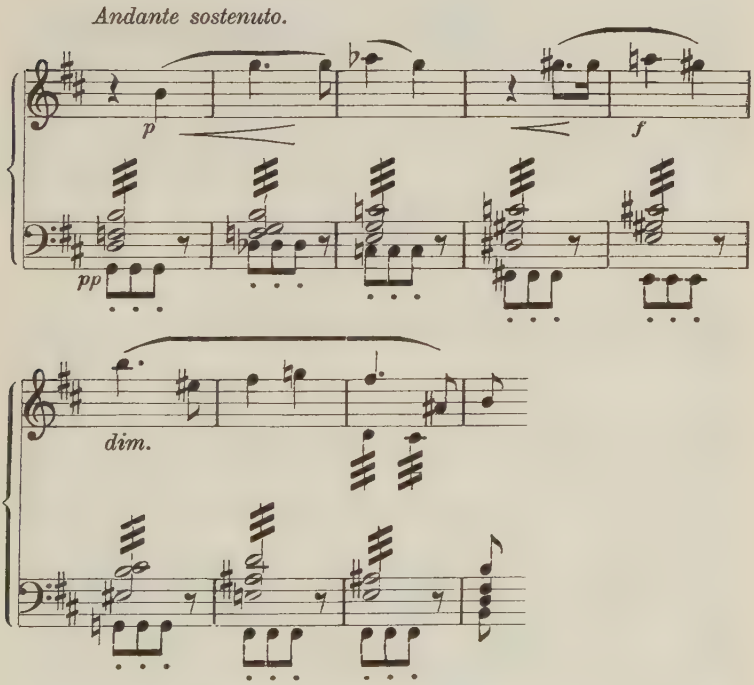
hinausgejauchzt, selbst wieder in das nasse Element hinuntersteigt. Die Jungfrau wird sein Weib. Aber traurig und öde ist es in der Wassertiefe, traurig auch das Wiegenlied, das die Arme, ihr unseliges Schicksal beklagend, ihrem Kinde singt, denn sie krankt an Heimweh und Sehnsucht nach der Mutter:



Hat der Wassermann schon nach dem ersten schüchternen Auftauchen dieser Klagemelodie seinen Unmut darüber in kurzen Zwischenlauten vernehmen lassen:



so wächst sein Ingrimm, als die Klagen sich deutlicher wiederholen (die Melodie kehrt zweimal in immer höhere Oktave versetzt wieder), zu förmlicher Wut:

er droht, sein Weib in einen Fisch zu verwandeln. Aber selbst zum fühllosen Stein will sie werden, wenn er ihr nicht gestatten will wenigstens einmal zur Mutter zu gehen. Unaufhörlich dringt sie mit Bitten in ihn; so gibt er schließlich nach und entläßt sie auf einen Tag zur Oberwelt. Das Kind jedoch behält er zum Pfande. Ein längerer Abschnitt, in welchem allerlei die Bitten der jungen Frau symbolisierende Motive mit dem Motiv des Wassermanns im Kampfe liegen, um endlich den Sieg davonzutragen, ist dieser Szene des Programms gewidmet. Das ist nun ein trauriges Wiedersehen mit der Mutter, und die Tränen und Klagen wollen kein Ende nehmen. Melancholisch erklingt im Violoncell, über düstern Posaunenakkorden, die Mädchenmelodie, von dem Lose der jungen Frau im Reiche des Wassermanns traurige Kunde gebend. Der Gedanke an das Kind bildet den einzigen Lichtblick ihres Lebens — darauf sind wohl die kleinen lustigen Phrasen der Flöte und der Oboe, die sich zwischen die Zeilen des Liedes eindrängen, zu deuten. Als die Dämmerung hereinbricht, wird ungestüm an die Tür gepocht: es ist der Wassermann, der sein Weib zurückverlangt. Immer dringender rückt er mit seinem in Sequenzen höher und höher geschraubten Motiv der Mutter auf den Leib, wird aber von dieser höhnend zurückgewiesen. Da erhebt sich auf dem See ein furchtbarer Sturm und mit großer Gewalt schleudert plötzlich jemand etwas auf die Schwelle der Hütte:

Die Mutter öffnet und findet — die Leiche des Kindes, dem der Wassermann den Kopf vom Rumpfe getrennt hat. In Englisch Horn und Baßklarinette klingt über der pp tremolierenden Pauke das Motiv des Traumes der Mutter an, der sich nun so schrecklich bewahrheitet hat. In herbem Schmerzensausbruch sinkt sie an der Leiche des Kindes nieder:

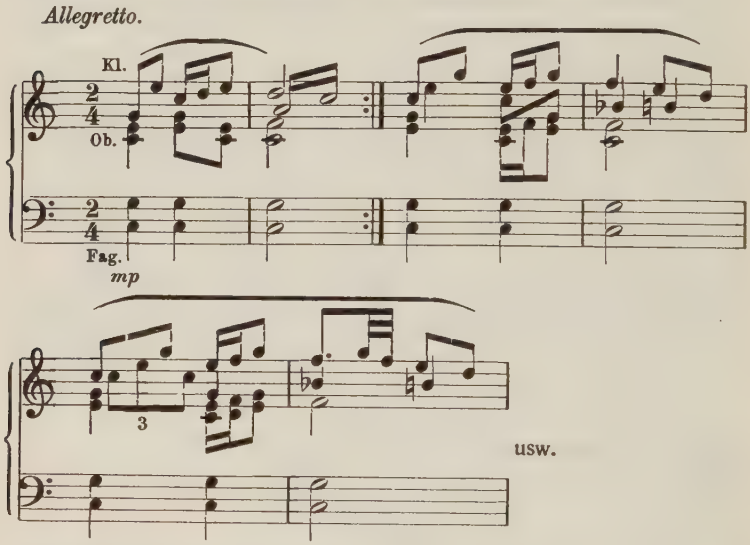


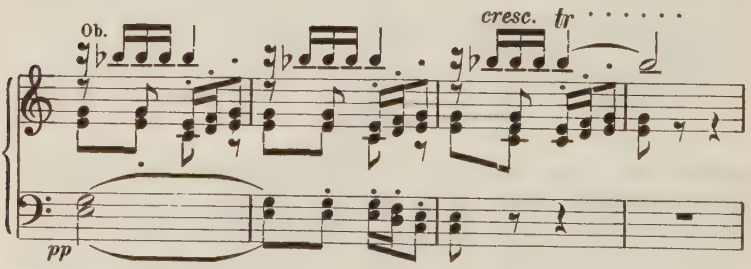
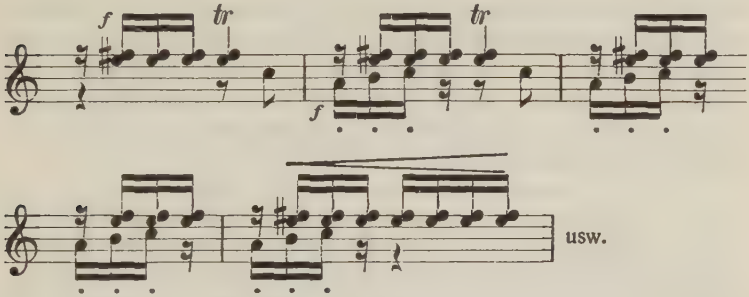
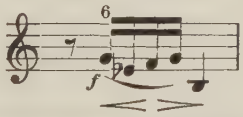
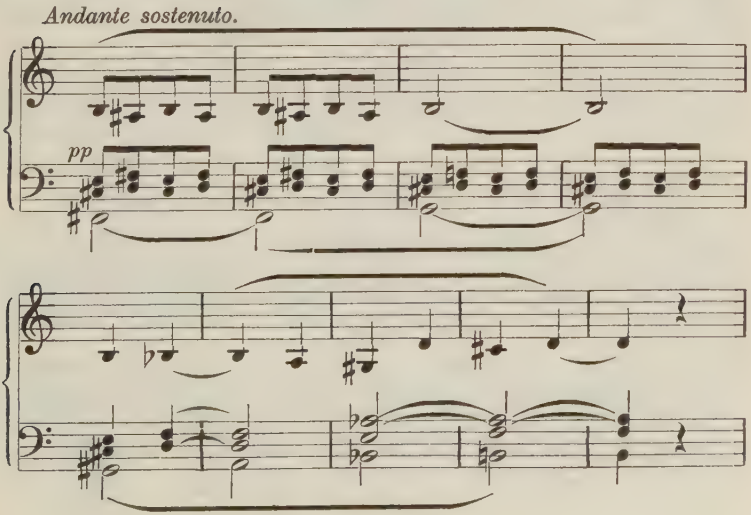
während der Wassermann seiner Befriedigung über die vollzogene Rache ungeschminkten Ausdruck gibt.

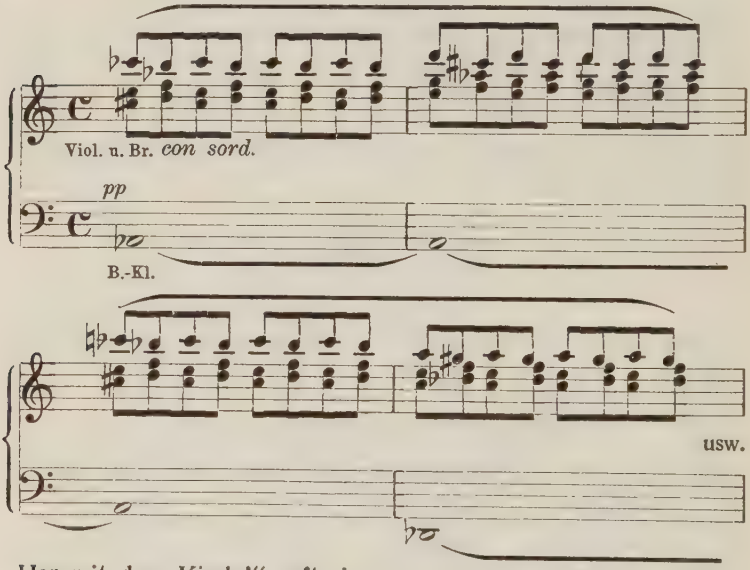
Die Mittagshexe, sinfonische Dichtung, Op. 108.

Wie die Mitternacht, hat nach der böhmischen Sage auch der Mittag seine bösen Geister, die von der elften bis zur zwölften Stunde ihre verderbliche Macht ausüben. Sie heißen „Mittags-

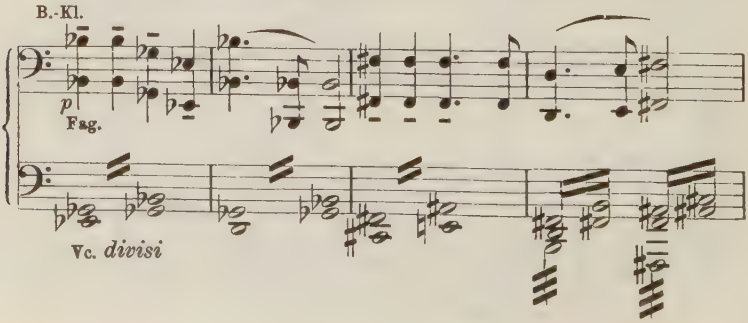
hexen“ oder auch „wilde Weiber“. Die vorliegende sinfonische Dichtung führt uns in eine ärmliche Hütte, wo das Kind, während die Mutter mit dem Mittagessen für ihren auf dem Felde arbeitenden Mann beschäftigt ist, ruhig in seinem Winkel spielt:



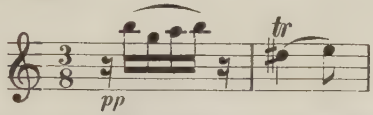
Da wird das Kind unruhig und fängt aus Leibeskräften zu schreien an:

und später, nachdem es die Mutter bereits einmal zornig zurechtgewiesen und durch allerhand Spielzeug beruhigt hat:

Da alles nichts fruchtet, droht sie ihm mit der „**Mittagshexe**“, die, durch das Motiv

angekündigt, sich bereits mit schlürfenden Schritten zu nahen scheint:

Das wirkt. Für eine Weile beruhigt sich das Kind, aber in kurzem beginnt das Geschrei von neuem. Die Spielsachen fliegen in die Ecke und die Mutter, die sich mit dem Wildfang keinen Rat mehr weiß, ruft ärgerlich: „He, Trude, komm und hole den Schreihals!“ Da öffnet sich die Tür und herein tritt am Krückstock ein dürres gespenstisches Weiblein:



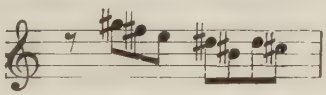
„Her mit dem Kinde!“ ruft sie:



Zu Tode erschrocken schließt die Mutter das Kind in ihre Arme. Aber wie ein Schatten schleicht die Mittagshexe näher, von allen Seiten mit ihrem Motiv:

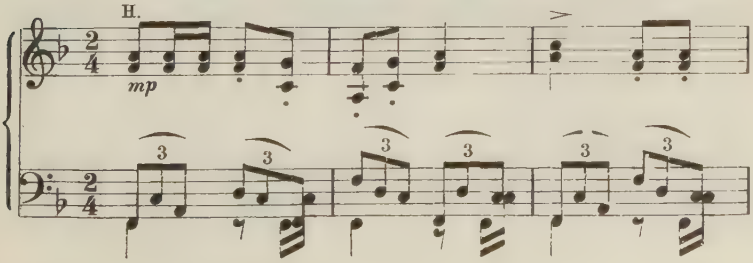
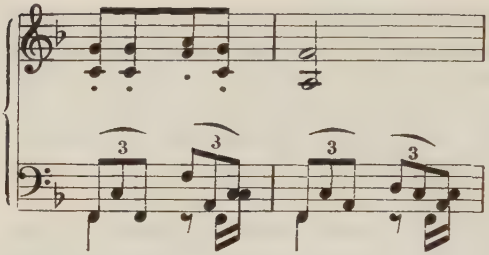


die Zitternde und vor ihr Flüchtende zu umgarnen suchend. Schon streckt sie die Arme nach dem Kinde aus, da verlassen die Mutter die Kräfte und sie stürzt besinnungslos zu Boden. Der Komponist läßt den Hörer diese Wendung des Programms nur ahnen und begnügt sich mit der musikalischen Veranschaulichung der schwindenden Kräfte. In diesen Zustand tönt plötzlich der helle Klang der Mittagsglocke. Nichts ahnend, kehrt der Vater, ein fröhliches Liedchen trällernd, vom Felde heim und findet die Mutter ohnmächtig am Boden liegend, das Kind an ihrem Busen erstickt. Mit demselben Motiv, das vorher unter aufgeregt zitternder Begleitung die Todesangst der Mutter gemalt hatte:

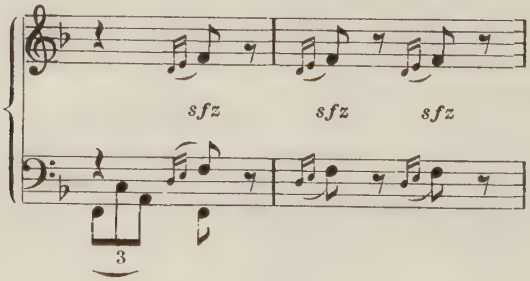


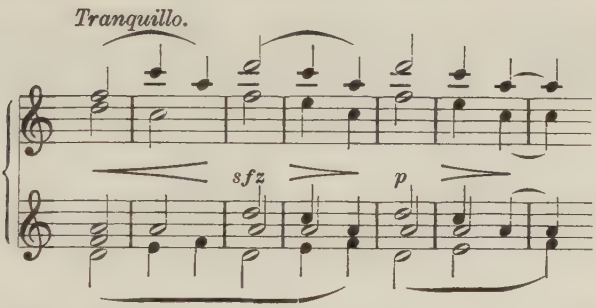
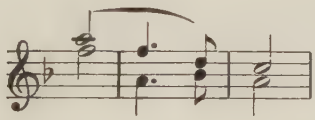
wird jetzt in den mannigfaltigsten Umgestaltungen der Schrecken des Vaters gezeichnet. Die sich ff hineinmischenden Motive der Mittagshexe belehren uns, daß der Vater über den Zusammenhang des Vorfalls nicht im Zweifel ist.

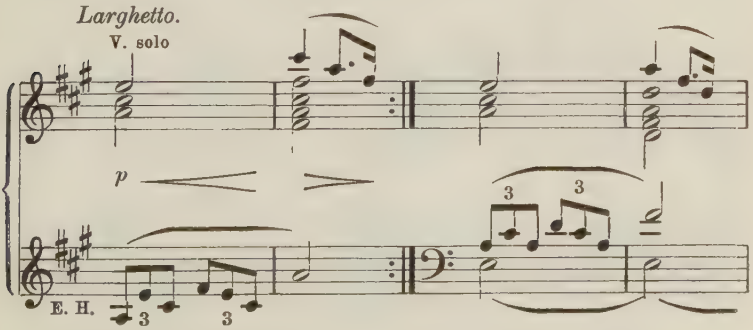
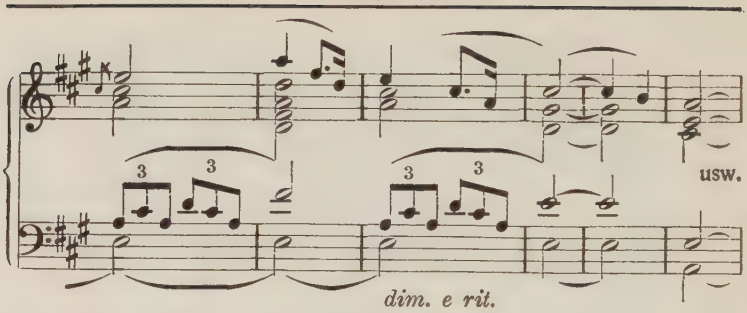
Das goldene Spinnrad, sinfonische Dichtung, Op. 109.

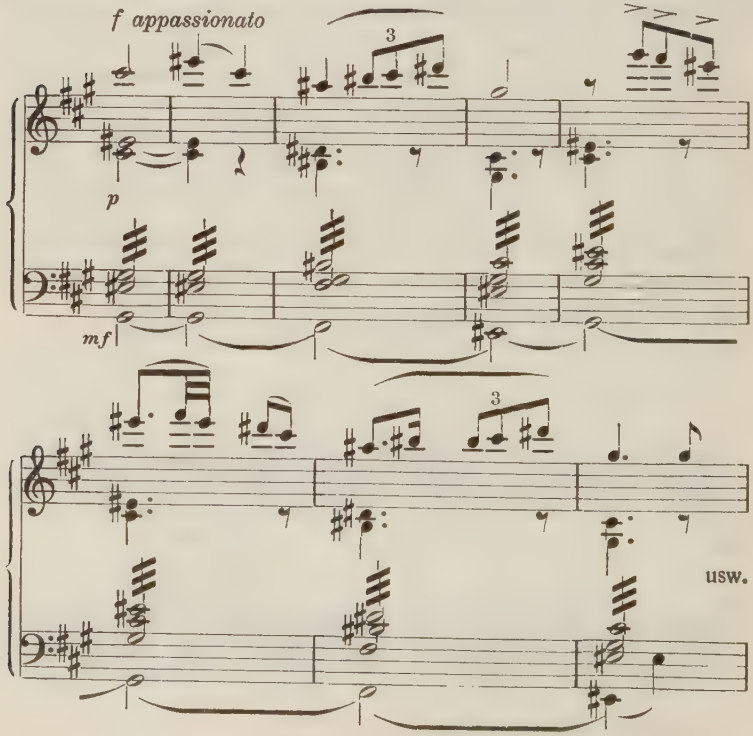
Ein Reitmotiv, in Verbindung mit lustigen Hörnerklängen:



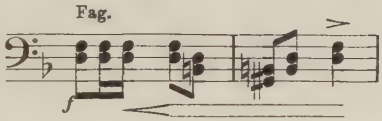
schildert den auf stolzem Rosse durch den Wald reitenden König. Müde und durstig von der Jagd — der Hörnerklang verstummt allmählich — kommt er zu einer einsamen Hütte und klopft an. Ein holdes Mädchen öffnet ihm und reicht ihm den Labetrunk, dann setzt sie sittsam sich ans Spinnrad. Der König, bezaubert von ihrer Schönheit, fühlt sich alsbald in Liebe zu ihr entbrannt und begehrt sie zum Weibe. Sie aber weist ihn an ihre Stiefmutter, die am nächsten Tage aus der Stadt zurückkehren soll. Was von diesem Teile des Programms musikalisch zu verwerten war, hat der Komponist in durchaus verständlicher Weise zu sinnenfälligem Ausdruck gebracht. Auf das Klopfen des Königs:



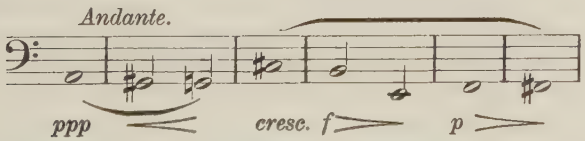
und nach einem erwartungsvoll aufstrebenden Gang des Violoncells erklingen zarte Akkorde der Holzbläser:

das Erscheinen der Jungfrau vorbereitend, die bald darauf mit dem Motiv der beiden Klarinetten:

vor den König tritt. Aus der Melodie der Holzbläserakkorde gestaltet sich dann die begleitende Spinnfigur ihres Liedes, mit dem sie ihre Spinnarbeit beginnt:



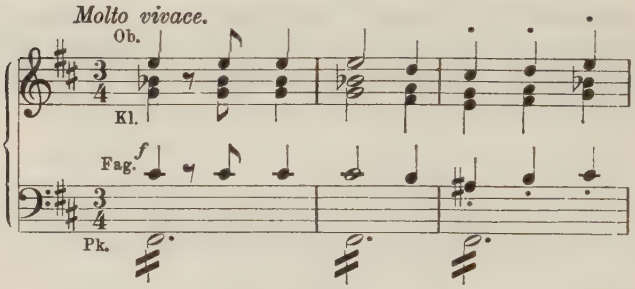
und das nach einem kleinen, durch weitere Spinnfiguren ausgefüllten, Übergang unmittelbar in den leidenschaftlichen Liebeserguß des Königs hineinfährt:

Am nächsten Morgen sprengt der König — das Anfangsallegro kehrt in gleicher Weise zurück — wieder zur Hütte; auf sein Klopfen tritt eine häßliche Alte heraus — welche Wirkung sie auf ihn hervorbringt, verrät uns wie ein Spiegelbild sein Motiv:



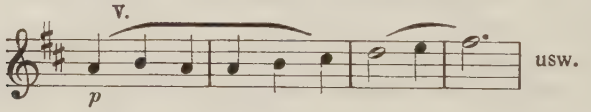
Er spricht ihr von seiner Liebe zu ihrer Stieftochter (teilweise Wiederholung seines Liebesergusses) und begehrt von ihr ihre Hand. Aber die Stiefmutter sucht ihn zu bereden, ihre eigene Tochter zum Weibe zu nehmen, die der Stieftochter aufs Haar gleiche. Er besteht jedoch auf seinem Verlangen und befiehlt ihr, ihre Stieftochter am nächsten Morgen aufs Schloß zu bringen. Da reift in der Alten über Nacht ein tückischer Plan. Im Bunde mit ihrer Tochter lockt sie unter gleißenden Reden das arglose Stiefkind bei Tagesgrauen in den Wald; dort hauen sie ihrem Opfer Hände und Füße ab und stechen der Ärmsten die schönen Augen aus. Alle diese Geschehnisse, im besondern die Ausführung der Greueltat, lagen natürlich ganz außerhalb der Möglichkeit musikalischer Darstellung. Ein einleitendes düsteres Motiv der Bässe:

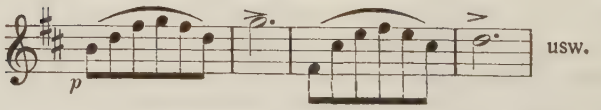
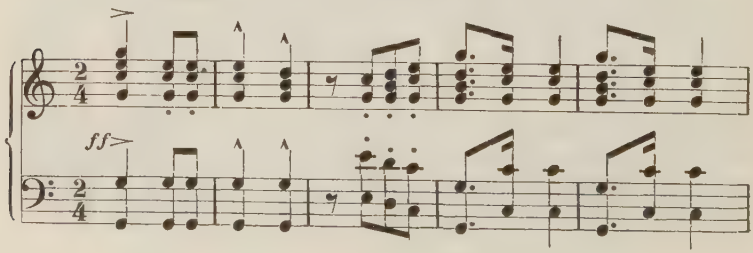


scheint zwar Schreckliches vorzubereiten, aber, was folgt, entspricht nicht den erregten Erwartungen. Das Hauptmotiv, das sich durch den ganzen Abschnitt hindurchzieht:



hat zwar in Verbindung mit dem finstern Paukenwirbel einen unleugbar teuflischen Zug und soll offenbar die dazwischen auftretenden harmlosern melodischen Ansätze wie:

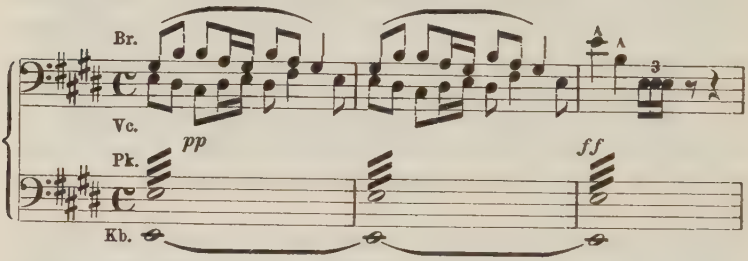


und:

als Verstellungen, „gleißende Reden" erscheinen lassen. Auch das Motiv des Königs durfte, als Hauptlockmittel, dabei nicht fehlen. Als Höhepunkt scheint dann wohl — wenn wir auf richtiger Fährte sind — in einem Maestoso des vollen Orchesters:

der Triumph der Verbrecher nach der vollendeten grausigen Tat zum Ausdruck kommen zu sollen. Den Leichnam lassen Mutter und Tochter im Walde liegen, nur Hände und Füße nehmen sie heimlich mit ins Schloß, wo nun der König mit dem vermeintlichen Lieb Hochzeit hält. Ein rauschender Orchestersatz gibt uns davon Kunde. Sieben Tage dauert das Fest. Am achten nimmt der König — in einem von weichen Empfindungen geschwellten Adagio — Abschied von seiner jungen Frau und zieht in den Kampf, nachdem er ihr aufgetragen, während seiner Abwesenheit fleißig zu spinnen.

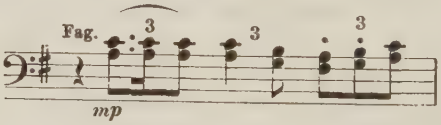
Unterdessen findet ein wundertätiger Greis, ein mächtiger Zauberer, den verstümmelten Leichnam im Walde und sendet alsbald einen Knaben mit einem goldenen Spinnrad auf die Burg, mit dem Auftrag, es nur „für zwei Füße" zu verkaufen. Die junge Königin, die das Wunderwerk um jeden Preis besitzen will, beauftragt ihre Mutter, nach dem Preise zu fragen. Erstaunt über die sonderbare Forderung des Knaben läßt sie ihm schließlich die Füße der ermordeten Stieftochter ausfolgen. Eilends bringt sie der Knabe dem Greise. In gleicher Weise gelangt der Zauberer, indem er den Knaben noch zweimal, und zwar mit der goldenen Spindel und der goldenen Kunkel, ins Schloß schickt, in den Besitz der Hände und der Augen des ermordeten Mägdleins. Sodann fügt er mit Hülfe des „Lebenswassers" die fehlenden Glieder dem Leichnam der Ermordeten wieder an und nachdem er ihn zu neuem Leben erweckt, verschwindet er.

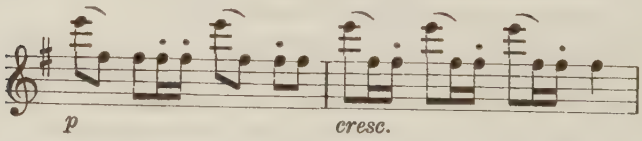
Wieder ein Reihe von Geschehnissen, die einer Darstellung mit den Mitteln der Musik von vornherein widerstrebten. Der Komponist hat sich darauf beschränkt, die Prozedur des Zauberers in der Dreiheit ihrer aufeinanderfolgenden Handlungen durch drei fast ganz gleich geartete, nur tonartlich gegeneinander verschobene Abschnitte zu illustrieren. Jeder Abschnitt besteht aus etwa einem Dutzend Motiven, die ohne jeden erkennbaren Zusammenhang ganz äußerlich aneinandergereiht sind und in Verbindung mit dem fast durchweg herrschenden Pianissimo den Eindruck hervorrufen, als wenn ein Zauberer seine geheimnisvollen Formeln vor sich hinmurmelt. Getragene Posaunenakkorde im alten Kirchen-

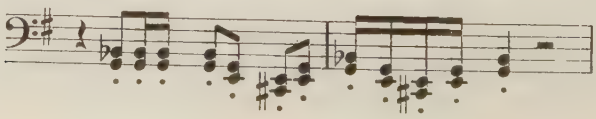
stil eröffnen jedesmal in feierlicher Weise die Beschwörung, worauf der Zauberer sich also murmelnd vernehmen läßt:

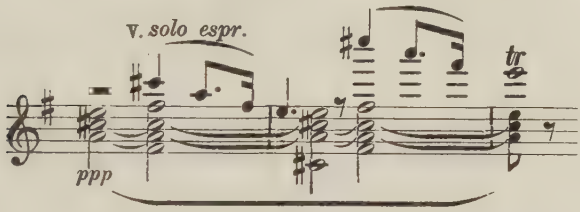


Darauf die Spinnfigur (Violinen spiccato) in Verbindung mit mehrern neuen Motiven, nach einem Tremolo der Geigen das „teuflische" Motiv der Schwiegermutter in äußerlich etwas veränderter Gestalt:



und unmittelbar daran anschließend wieder eine Art Beschwörungsformel in der Flöte:

der noch eine ganze Reihe weiterer Motive folgen, unter denen nur das der beiden Fagotte:



uns schon bekannt ist. Das auslaufende Spinnrad beschließt die Prozedur. Nachdem sie zum dritten Male vollzogen worden ist, ertönt, von zarter Solovioline vorgetragen, das Motiv der Jungfrau:

als Symbol, daß diese durch die Kunst des Zauberers wieder ins Leben zurückgerufen worden ist. Der ganze Abschnitt endet auf einem unter dem Triller der Solovioline lange ausgehaltenen dissonanten Akkord, um ohne weitern Übergang einem Allegro Platz zu machen. Siegreich kehrt der König nach drei Wochen aus dem Kampfe zurück. Die Königin zeigt ihm das erworbene Spinnrad. Kaum aber beginnt sie zu spinnen, so verrät das Wunderrad schnurrend die grause Untat. Unter fortlaufenden Spinnfiguren der Geigen wird die frühere Schilderung der Greueltat der Hauptsache nach nochmals an unserm Ohre vorübergeführt. Mehrere Versuche der Königin, die verräterische Spindel zur Ruhe zu bringen, scheitern, und der König läßt nicht ab, bis er alles erfahren hat. Eilends sprengt er in den Wald und findet nach langem Suchen die Totgeglaubte — im glänzenden A-dur strahlt ihm ihr Motiv entgegen — mit der er sich in fröhlicher Hochzeit nun für ewig verbindet.

Die Waldtaube, sinfonisches Gedicht, Op. 110.

Die vom Komponisten mit Bezug auf den Inhalt der Erbenschen Ballade getroffene Anlage seines ohne Unterbrechung verlaufenden Werkes stellt sich, wie folgt, dar:

I. Andante, Marcia funebre.

Wehklagend folgt die junge Frau dem Sarge ihres Gatten.

II. Allegro, später Andante.

Ein fröhlicher, schmucker Bursche begegnet der schönen Witwe und tröstet und überredet sie, ihren Kummer zu vergessen und ihn zum Manne zu nehmen.

III. Molto vivace, später Allegretto grazioso.

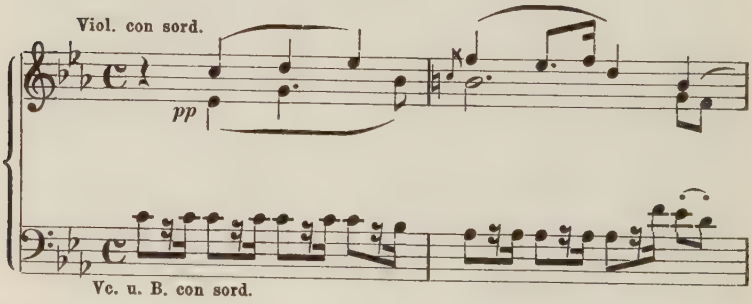
Sie erfüllt den Wunsch des Freiers; fröhliche Hochzeit.

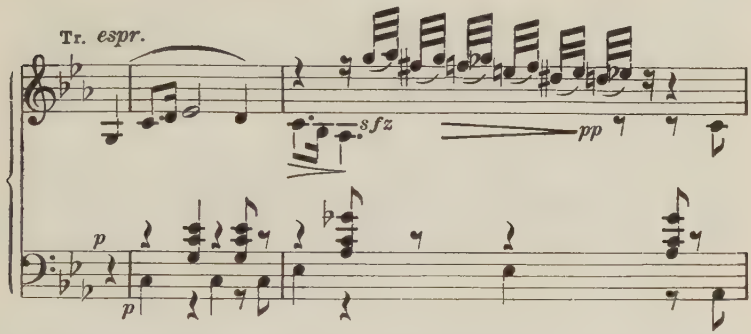
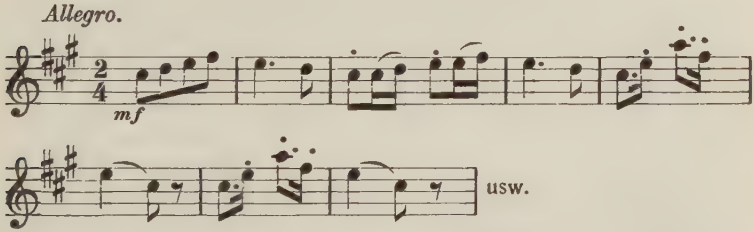
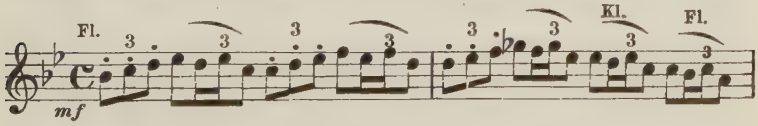
IV. Andante.

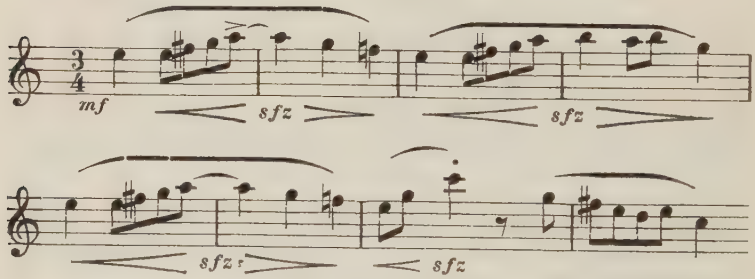
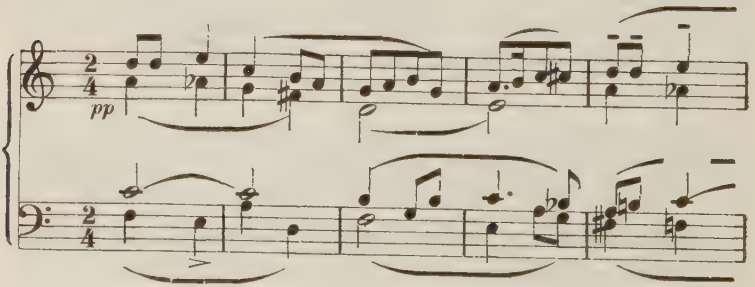
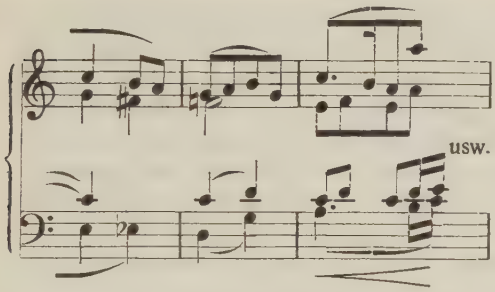
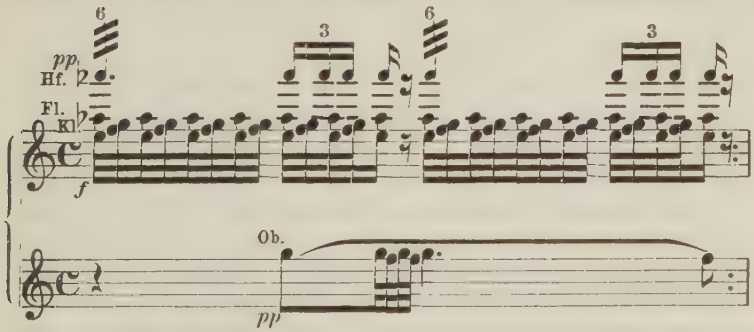
Aus den Zweigen der frisch grünenden Eiche, die das Grab ihres — durch sie vergifteten — ersten Gatten beschattet, ertönt das klagende Gurren der Waldtaube. Die wehklagenden Laute dringen zum Herzen des verbrecherischen Weibes, das, von Gewissensbissen gepeinigt, dem Wahnsinn verfällt und in den Wellen den Tod findet.

V. Andante, Tempo I, später Più lento (Epilog). —

Nach kurzen gedämpften Hörnerrufen und dumpfen Paukenwirbeln setzt sogleich der Trauermarsch mit seinem Hauptmotiv ein:



Im zweiten Teile des Marsches taucht ein weiteres, für die Folge wichtiges Motiv auf, zu dem sich bereits die gurrenden Klagelaute der Waldtaube andeutungsweise vernehmen lassen:

Die Taube ist also Zeuge des traurigen Vorgangs gewesen. Durch eine von zwei Trompeten hinter dem Orchester geblasene fröhliche Melodie (das Lied des nahenden Freiers):

wird die Trauerstimmung vorübergehend gebannt, um jedoch mit dem bald folgenden Andante-Tempo gedrückter als zuvor wieder zurückzukehren. Da fällt plötzlich der Blick der jungen Witwe auf den vor ihr auftauchenden schmucken Burschen, der sichtlich bemüht ist, ihre Trauer in Freude zu verwandeln: sein Motiv ist das ins Lustige gewendete Motiv des Trauermarschs:

Aber dieses kehrt in seiner ganzen Trübseligkeit zurück und bedarf einer nochmaligen, eindringlichern Metamorphose, um end-

gültig in die Bahnen der Freude gelenkt zu werden. In dem Molto vivace wächst das so verwandelte Motiv mit Motiven aus dem Liede des Freiers zusammen und aus beiden entwickelt sich eine Walzermelodie:

die nun in allen Varianten, als Symbol der Hochzeitsfeier, für längere Zeit die Herrschaft gewinnt. Wird durch sie vorwiegend der äußere Glanz des hochzeitlichen Festes geschildert, so scheint das eingeschobene, etwas langsamere, lyrisch gehaltene As-dur-Sätzchen sowohl nach seinem allgemeinen Charakter, wie nach der Sprache der Motive einer vertraulichen Aussprache der beiden Liebenden (die sich vielleicht dem Festtrubel für einige Zeit entzogen haben) Töne leihen zu sollen. Doch bald mischen sie sich wieder in die allgemeine Festfreude, die sich nochmals zu vollem Glanze entwickelt, um hierauf nach und nach zu erlöschen. Das Allegretto grazioso von schwer definierbarem Charakter:

— soll es der Vorbote der nahenden Gewissensqualen sein (was sich freilich mit dem „grazioso" nicht vereinigen ließe)? — bildet den Übergang zu dem, den vierten Teil des Programms veranschaulichenden Abschnitte. Unter kaum hörbarem Tremolo der Streichinstrumente auf dem stark dissonierenden Akkord des -f-g-h bricht das wehklagende Gurren der Waldtaube jetzt voll hindurch:

während von allen Seiten (Baßklarinette, Oboe, Horn, Violinen) die Klagemotive des Trauermarschs — besonders das zweite — heraufdringen und immer heftiger und unentrinnbarer das Gewissen des Weibes mit der Erinnerung an ihre verbrecherische Tat bestürmen. In einem Accelerando spitzt sich das Jagen der Motive immer mehr zu und führt schnell — bei Tempo I — zur Katastrophe: unter einem fürchterlichen Schlage des Gesamtorchesters ertönt in Posaune und Trompeten nochmals das zweite

Klagemotiv und in einer zackigen Passage sausen die Streichinstrumente fff in die Tiefe hinab. Darauf schnelle Abnahme des Stärkegrads bis zu tiefer, nur durch kurze Paukenwirbel unterbrochener Stille. Das düstere Nachspiel läßt die Hauptmotive des Stücks nochmals anklingen, wendet sich aber dann einem verklärenden Schlusse zu, in dem die Waldtaube in offenbarer Genugtuung über ihre Sühnetat ihr Gurren zum letzten Male — jetzt aber im hellen C-dur — vernehmen läßt. —

Dvořák behauptet, nach seinen vier sinfonischen Dichtungen beurteilt, um deswillen, wie schon anfangs bemerkt, einen der vordersten Plätze in den Reihen der Programmkomponisten, weil er die der Programmusik ihrem Wesen nach zufallende Aufgabe mit voller Entschiedenheit erfaßt und sich im großen und ganzen seiner Formbildung nicht zu Zugeständnissen an die absolute Musik herbeiläßt. Dementsprechend begnügt er sich nicht mit der Fixierung der der musikalischen Behandlung zugänglichen lyrischen Ruhepunkte seiner programmatischen Vorwürfe, sondern sucht auch die Verbindungsglieder dieser Ruhepunkte, in denen sich das eigentliche Fortschreiten der Handlung vollzieht, symbolisch zur Darstellung zu bringen. Daß er hierbei freilich oft genug die Grenzen der musikalischen Ausdrucksfähigkeit berührt und manches für das Verständnis der Handlung Unentbehrliche musikalisch unausgesprochen lassen muß, kann uns nicht in Verwunderung setzen und beweist nur wieder die Unvermeidlichkeit der der ganzen Kunstgattung wesentlich anhaftenden Mängel. Was jedoch in seinen Programmen nach Musik verlangte, das hat er sowohl hinsichtlich der Erfindung wie der Ausarbeitung und stets angemessenen, nirgends aufdringlichen Instrumentierung in so anschauliche und zugleich rein musikalisch reizvolle Töne zu kleiden gewußt, daß seine Arbeiten dieses reellen musikalischen Gehaltes wegen trotz aller grundsätzlich dagegen zu erhebenden ästhetischen Bedenken als ein wertvoller Teil seines Gesamtschaffens betrachtet werden müssen. Daß dieser Teil gegenüber der imponierenden Zahl seiner Sinfonien, Kammermusikwerke usw. nur eine winzige Minderheit vertritt, bezeugt aber, daß auch für ihn das absolutmusikalische Schaffen das normale, dem Geiste der musikalischen

Kunst gemäße bedeutete, während seine programmatischen Arbeiten wohl nur einem erklärlichen Drange nach Nachahmung berühmter Muster ihre Entstehung verdanken. —

Nur mit kurzen Worten sei der sinfonischen Dichtungen des leider jung verstorbenen hochbegabten Zdenko Fibich (1850 bis 1890) gedacht, die, in dem Zeitraum von 1876—1893 geschrieben, die folgenden Titel tragen: „Othello"; „Záboj, Slavoj und Ludek"; „Toman und die Waldfee"; „Lenz"; „Der Sturm"; „Vigilien"; „Am Abend". Von ihnen ist allein die zuletzt genannte in gedruckter Partitur erschienen. Es ist eine poesievolle Frühlingsidylle, in der nur der in einer Flötenkadenz naturgetreu nachgeahmte Amselschlag ein programmatisches Moment bildet. Aber auch die übrigen scheinen nicht nach ausdrücklichen Programmen gearbeitet zu sein[1]. Ebenfalls ungedruckt ist die sinfonische Dichtung „Sakuntala" des 1852 geborenen Heinrich von Káan, die daher nur zur Vervollständigung unserer Übersicht der programmatischen böhmischen Musikliteratur hier genannt sei. —

*

Viel weniger als in den bisher genannten Ländern fand die Programmusik in England eine Heimstätte und zielbewußte Pflege. Wie schon Sterndale Bennett, der Zeitgenosse und geistige Schüler Mendelssohns, für die von diesem geschaffene „romantische Konzertouvertüre" eine besondere, schöpferisch betätigte Vorliebe an den Tag legte, so ist diese Neigung auch auf die englischen Komponisten der neuern Zeit, wie sie etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts hervorgetreten sind, übergegangen: soweit sie nicht auf absolut-musikalischem Boden stehen, begnügen sie sich mit einer in bestimmten Titeln sich aussprechenden poetischen Gesamthaltung ihrer Werke, ohne damit in das Fahrwasser eigentlicher Programmusik einzulaufen. Da finden wir eine „Waldsinfonie" des übrigens noch vor Bennett geborenen,

[1] Vgl. Karl Ludwig Richter; Zdenko Fibich, eine musikalische Silhouette, Prag, Urbánek 1900.

aber erst 1873 gestorbenen John Lodge Ellerton, eine Sinfonie „Macbeth“ von Henry Hugh Pierson, eine Ouvertüre „Mountain, lake and moorland“ von Harold Thomas, eine Suite pastorale: „The Harvest Festival“ und eine andere unter dem Titel: „Lay of the last Minstrel“ von John Francis Barnett, fünf Sinfonien mit den Überschriften: „Jeanne d'Arc“, „Die Jugend Shakespeares“, „Die Belagerung von Paris“, „Karl XII.“, „Romeo und Julia“ von Alfred Holmes, eine Rumänische Suite, eine Suite „Im Schwarzwald“, ein Idyll „Abend am Strande“ von Frederick Corder, zwei Tongemälde „On the heights“ und „On the march“ sowie eine Konzertouvertüre: „Youth“ von Arthur Hervey, eine fünfsätzige Sinfonie „Night“ und eine Konzertouvertüre „Among the Pines“ von Oliver King, eine Skandinavische Sinfonie von F. H. Cowen, zwei Suiten unter dem Titel: „The wand of youth“ von Edward Elgar, eine Norwegische Suite von Gaston Borch, eine Sinfonie in F-dur von C. Villiers Stanford mit dem Motto: „Through youth to strife — through death to life“, eine Ballade „The Ship o' the Fiend“ von H. MacCunn u. a. m. Einer besondern Beliebtheit erfreut sich bei den englischen Komponisten die nach Lisztschem Muster vorwiegend aus Volksmelodien locker aufgebaute Orchester-Rhapsodie. So schrieb A. C. Mackenzie eine Kanadische und zwei Schottische Rhapsodien, die zweite unter dem besondern Titel: „Burns“; C. V. Stanford eine Irische, F. H. Cowen eine Indische, Percy Pitt zwei Orientalische, Edward German eine Walisische Rhapsodie mit den Untertiteln der einzelnen Sätze: 1. Loudly Proclaim. 2. Hunting the hare. — Bells of Averdovy. 3. David of the white rock. 4. Men of Harlech. Ein wirkliches Programm schickt Mackenzie seiner Orchesterballade: „La belle dame sans merci“ voraus. In einem längern Gedicht von John Keats wird die Melancholie eines in öder Einsamkeit dahinschleichenden Ritters geschildert. Zu einer schönen Elfe in Liebe entbrannt, war er von dieser in ihre Grotte entführt und unter Liebesbeteuerungen in tiefen Schlaf versenkt worden. Im Traum waren ihm andere Ritter erschienen, blasse abgemagerte Gestalten, die ihn vor der zauberischen Elfe zu warnen suchten. Erwachend fand er sich allein

in menschenleerer Gegend. Blaß und abgehärmt wankt er nun in der Einsamkeit dahin, ohne Anteil für die ihn umgebende Welt, keiner ritterlichen Tat mehr fähig. — Das Stück besteht aus einem in regelrechter Sonatenform gehaltenen Allegro con brio, das offenbar der Schilderung der vergangenen glücklichen Stunden des Ritters gewidmet ist. Eingeleitet wird dieses Allegro durch ein melancholisches Largo mesto, das in gleicher Form am Schlusse wiederkehrt und sich sonach auf den gegenwärtigen Zustand des Ritters bezieht. Da ein solcher Stimmungsgegensatz zwischen dem Hauptsatz und seiner Umrahmung auch vom rein musikalischen Standpunkt aus nichts Ungewöhnliches ist, so können wir das ganze wohlgeformte Stück trotz seinem Programm der Gattung der eigentlichen Programmusik nicht zurechnen. Ein tatsächlicher Einfluß der Programme auf die formelle Ausgestaltung der Musik tritt in den zahlreichen, in ihrem Entstehen bis auf die jüngste Zeit herabreichenden sinfonischen Dichtungen von Granville Bantock hervor: „Thalaba the destroyer", „Dante", „Fifine at the Fair", „Hudibras", „The Witch of Atlas", „Lalla Rookh", „The great God Pan", „Pierrot of the minute", in denen jedoch, unbeschadet des programmatischen Zusammenhangs, das Prinzip der musikalischen Einheitlichkeit vom Komponisten nicht aus den Augen gelassen und der Schwerpunkt mehr auf die Ausprägung individueller Stimmungsreihen als auf die Darstellung fortlaufender Geschehnisse gelegt worden ist.

Im allgemeinen lassen die englischen Komponisten — wie schon aus ihren häufigen Anleihen an ausländische volkstümliche Elemente zu erkennen ist — jene ausgeprägte nationale Individualität vermissen, die gerade für die programmusikalischen Bestrebungen — wir haben es bei den Russen und bei den Böhmen gesehen — einen so fruchtbaren Nährboden abgibt.

*

Von stärkerer nationaler Eigenart erweisen sich die nordischen Völkerschaften — die Dänen, Schweden, Norweger, neuerdings auch die Finnländer — obschon auch bei ihnen erst

seit der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Hervortreten einer nationalen Instrumentalmusik festgestellt werden kann. Wenn sich die ersten namhaften Vertreter derselben, die Dänen J. P. E. Hartmann, Niels W. Gade, Emil Hartmann jr., der Schwede A. F. Lindblad u. a. noch damit begnügten, ihre Sonderart (die man in den Begriff „nordisches Kolorit" zusammenzufassen sich gewöhnt hat) innerhalb der von den deutschen Klassikern festgestellten instrumentalen Ausdrucksformen zur Geltung zu bringen, so gerieten die begabtern unter ihren Nachfolgern bald unter den wachsenden Einfluß der romantischen und der neudeutschen Schule und steigerten die namentlich schon bei Gade und dem jüngern Hartmann in ihren Konzertouvertüren hervortretende allgemeine poetische Richtung gelegentlich zur offenen programmatischen Tendenz.

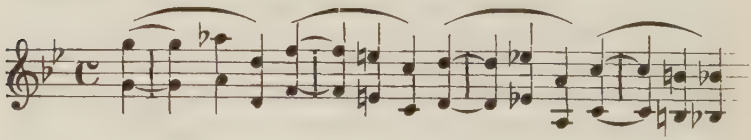
Einen noch zwischen absoluter und programmatischer Musik vermittelnden Standpunkt nimmt der Däne Victor E. Bendix (geb. 1851), Schüler Gades und Windings, ein. Er hat drei Sinfonien geschrieben, von denen die dritte ohne jede programmatische Bezeichnung ist, die zweite den allgemeinen Titel: „Sommerklänge aus Rußland" führt, während nur der ersten, „Fieldstigning" („Zur Höhe") überschriebenen, ein wirkliches, wenn auch nicht in Einzelheiten sich verlierendes Programm zugrunde liegt. Der Tondichter folgt darin einem allegorischen Gedicht des dänischen Dichters Holger Drachmann, das, unter dem Bilde einer mühseligen Bergbesteigung, das Streben eines Menschen darstellt, der sich aus planlosem Dasein zu neuem, tatkräftigem Leben emporrafft. Der erste Satz, vom Komponisten Ouvertüre genannt, soll „die Sehnsucht nach dem Ideal" und zugleich — in geeigneten Gegenthemen — „das Schwanken zwischen Mißmut und Hoffnung, bevor der Entschluß gefaßt ist", zum Ausdruck bringen. Das Notturno — „nächtlicher Gang durch den Wald" — will „die Stunden der Ermattung" malen, in denen „liebe Jugenderinnerungen" den Wanderer zurückzuhalten suchen. Im dritten Satz, „Marcia solenne", ist der Gipfel des Berges erstiegen und das Ziel erreicht. Dieser Satz deutet „die Weihe im Tempel des Ideals" an, während endlich im Finale „das rüstige, von hoher

Begeisterung erfüllte Wirken“ zur Darstellung kommen soll. Man sieht, daß das Programm allgemein genug gehalten ist, um eine musikalische Behandlung im Rahmen einer freien sinfonischen Gestaltung zu ermöglichen, und so hat denn der Komponist ein Werk gezeitigt, das musikalisch auf eigenen Füßen steht, dem aber zugleich durch die deutlich erkennbaren Beziehungen zu seinem Programme der Charakter einer besondern Großzügigkeit und Idealität aufgeprägt ist.

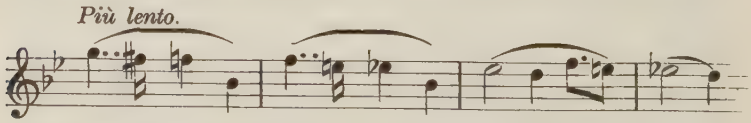
Außerhalb der bekannten instrumentalen Formen stehend, aber demungeachtet selbständig-musikalisch aufgebaut, erscheint die sinfonische Dichtung „Sphärenklänge“ des Schweden Andreas Hallén (geb. 1846). Als Motto hat der Tondichter seinem Werke die Worte Fausts vorgesetzt, in die dieser beim Anblick des Zeichens des Makrokosmos ausbricht: „Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt! Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen und sich die goldnen Eimer reichen!“ usw. Sein Stück gibt sich denn als eine Paraphrase eines zarten, duftigen Themas, das, von einer Solovioline eingeführt und nach und nach von den übrigen Instrumenten erfaßt, sich in seiner Erscheinungsform immer mehr verdichtet und verdickt, um mit dem Eintritt der Posaunen den Höhepunkt seiner äußern Wirkung zu erreichen, worauf der Satz allmählich wieder durchsichtiger und ätherischer wird, um endlich in weichster Klangfarbe (Streichinstrumente, Flöten, Klarinetten nud Harfe) und in höchster Tonlage zu ersterben. Eine Fülle von Wohllaut ist über das Stück ausgegossen und durchdringt den Hörer mit einer Ahnung der Himmelskräfte, die nach der Vorstellung Fausts „mit segenduftenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all' das All durchklingen“.

Auf ausgesprochen programmatischem Boden treffen wir den Norweger Johan S. Svendsen (geb. 1840) in seiner Orchesterlegende: „Zorahayde“. Jacinta, so lautet der der „Rose von Alhambra“ von Washington Irving entnommene poetische Vorwurf, ist in einer hellen Mondnacht allein in einem Saale der Alhambra zurückgeblieben, Tränen vergießend über den, der sie treulos verlassen hat. Da erscheint ihr, aus einer Fontäne von Ala-

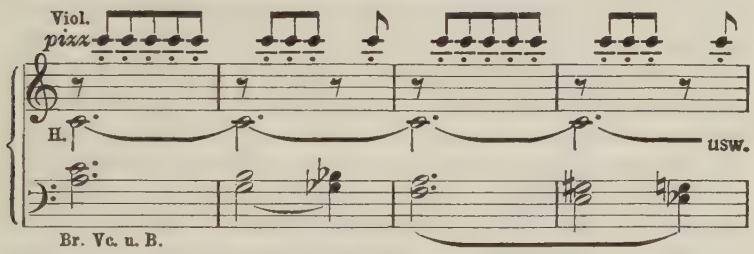
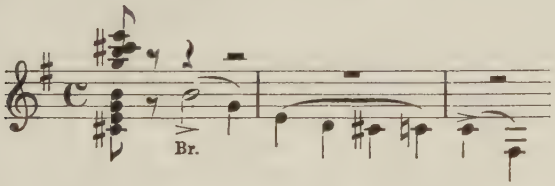
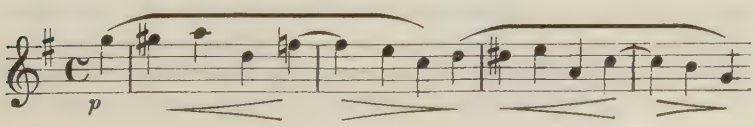
baster heraussteigend, eine schöne junge Frau, dem Äußern nach eine maurische Prinzessin, in den Händen eine silberne Laute. Sie fordert Jacinta auf, ihre Tränen zu trocknen, bald werde ihr Kummer ein Ende haben. Dann erzählt sie ihr, wie auch sie einst einem Christen, einem Vorfahr Jacintas, ihre Liebe geschenkt und sich dazu entschlossen habe, seinen Glauben anzunehmen und ihm in seine Heimat zu folgen. Im letzten Augenblick habe sie aber doch den Mut dazu nicht gefunden, sie sei gefangen im Schloß zurückgehalten worden und nach einem leidenvollen Leben als Heidin gestorben. Nur wenn die reine Hand einer Christin sie taufte, würde sie die ewige Ruhe wiederfinden. Jacinta läßt sich zu diesem Liebesdienst bereit finden und, nachdem die Taufe an ihr vollzogen ist, verschwindet Zorahayde unter Zurücklassung der Harfe. Jacinta glaubt sich aus einem Traum erwacht, aber beim Anblick der Harfe schwinden ihre Zweifel und der tröstenden Prophezeiung Zorahaydes gedenkend, gibt sie sich der Hoffnung und der Freude hin. — Der Komponist hat sich die Legende in ihre charakteristischen, für das Fortschreiten der Handlung wesentlichen Teile zerlegt und widmet nun jedem ein selbständiges, wenn auch nur sehr kurzes Sätzchen, wobei gewisse, von einem Teil zum andern hinüberspielende Motive das geistige Band bilden. Ein G-moll-Sätzchen, Moderato, schildert die Einsamkeit und Traurigkeit der Jacinta, die in dem Motiv der Violinen gipfelt:



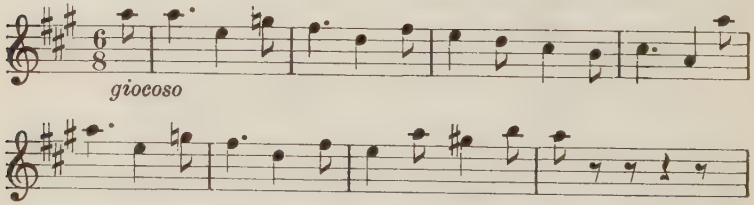
um später wieder beruhigter und in sich gekehrter zu werden:



Da taucht in einem Andante, ma non troppo lento, $^3/_4$-Takt, wie aus einem magischen Nebel (gleichzeitige Achtel-, Triolen- und Tremolo-

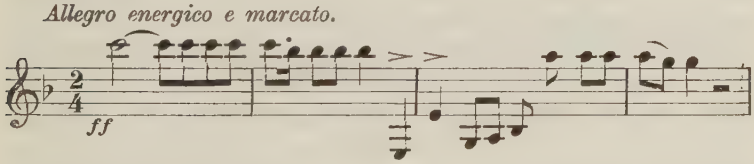
bewegung der Streicher) Zorahayde hervor, eine Solovioline con sordino wirft sich zur Sprecherin auf und redet unter teilweiser Benutzung früherer Motive auf Jacinta ein. Mit welchem Erfolg, das zeigt der folgende Abschnitt, mit dem unter seltsamen Akkordfolgen Jacinta den Taufakt vollzieht und das Wasser der Fontäne aus ihrer hohlen Hand auf Zorahayde niederträufeln läßt:

Ein Dankesaufblick der Geretteten und sie verschwindet in einer mit ähnlichen Mitteln wie früher hergestellten Nebelwolke. Befremdet:

bleibt Jacinta zurück, doch bald ordnen sich ihre Gefühle. In einem Allegro jauchzt sie ihre Freude hinaus in die Welt, um jedoch nach diesem Kraftausbruch auch ihrer frühern, jetzt überwundenen Trauer — das erste Motiv hat den Ausdruck ruhiger Freude angenommen:

ein wehmütig-stilles Gedenken zu weihen. — Die Unentbehrlichkeit des Programms für das Verständnis des Stückes dürfte aus dem Gesagten zur Genüge hervorgehen.

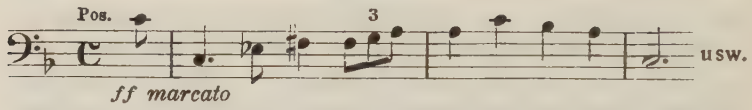
Mit gleicher Entschiedenheit wie Svendsen in dem vorgenannten Stücke stellt sich sein etwas jüngerer Landsmann Johan Selmer (1844—1910) in seinem „Karneval in Flandern" auf den programmatischen Standpunkt. Doch hat es mit dem Stück eine eigene Bewandnis. Denn wenn es einen programmatischen Vorwurf gibt, bei dem die Anwendung einer bestimmten musikalischen Form zur Unnatur würde, bei dem vielmehr gerade die Form- und Zügellosigkeit, das tolle Durcheinander wechselnder Tempi, Rhythmen, Ton- und Taktarten usw. zum Prinzip der „Form" erhoben werden muß, so ist es die Schilderung des Karnevalstreibens. Und so könnte unser Werk ebenso wie seine zahlreichen Namensverwandten — auch von Svendsen haben wir einen „Karneval in Paris" und einen „Nordischen Karneval" — sich getrost mit seinem allgemeinen Titel begnügen und trotz der Gegenversicherung des Komponisten des genauern Programms entbehren: es würde in seiner charakteristischen Besonderheit doch von jedem verstanden werden. Das Hauptmotiv:



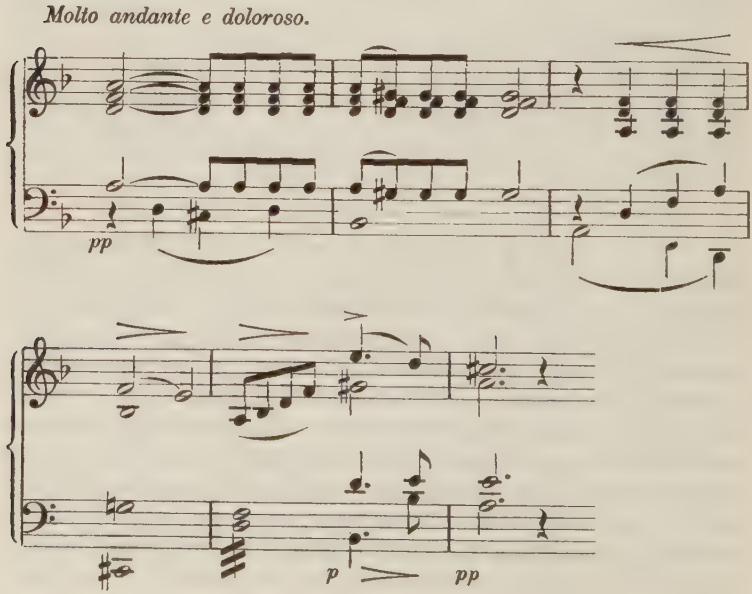
das teils in seiner ganzen Länge, teils in seine kleinsten Teile zerfasert — man sehe z. B. die Verwertung des Quartenschritts in den Einleitung — die Triebfeder des Ganzen bildet, ist eine „echte" Melodie, „l'air du Polichinelle" vom alten Turm in Dünkirchen, was dem Werk seinen lokalen Stempel aufdrückt, für die Bewertung des Ganzen als Kunstwerk aber weiter nicht ins Gewicht fällt. Die Einführung eines melodisch-zarten Intermezzos — nach den Angaben des Programms als Liebesszene zu deuten — ist schon

aus dem Bedürfnis einer musikalischen Kontrastwirkung heraus zu verstehen, und die spätere parodistische Verwandlung der Liebesmelodie in einen lustigen Galopp ebenfalls — durch den karnevalistischen Charakter des Ganzen — hinreichend erklärt. So haben wir es in dieser Komposition mit einem programmatischen Tonwerk zu tun, dem trotz seines Anschlusses an das vorausgeschickte Programm und trotz der musikalisch-formellen Willkür seines Aufbaus die ästhetische Berechtigung nicht versagt werden kann.

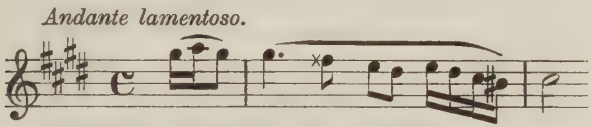
Viel enger mit ihrem Programm verbunden und viel notwendiger zu ihrem Verständnis darauf angewiesen erscheint desselben Komponisten sinfonische Dichtung: „Prometheus“. Der Tondichter hat sich hier nicht, wie sein Vorgänger Franz Liszt, auf die Schilderung des Prometheus-Charakters in seinen Grundzügen beschränkt, sondern sucht den an seine Gestalt sich knüpfenden Mythus in seinem ganzen historischen Verlauf zur Darstellung zu bringen. Nach einer kraftvollen Intonierung des Prometheusmotivs:

das an dieser Stelle gewissermaßen den Titel des Werkes abgibt, wohnen wir — nach dem Programm — einer vom Komponisten durch seltsame Klänge charakterisierten religiösen Szene bei: um einen Altar, auf dem das von Prometheus dem Himmel entrissene Feuer glüht, sind fröhliche Menschen versammelt — unter ihnen Prometheus auf einem erhöhten Sitze thronend — und freuen sich des ihnen gewordenen Geschenks. Jünglinge und Jungfrauen tanzen einen heiligen Tanz, der sich nach und nach zu einem wilden Wirbel steigert. Der Komponist hat dieser Szene eine breite, nach Art eines Balletts in mehrere charakteristische Unterteile zerfallende Darstellung gewidmet. Beim Anblick dieses Festes regt sich der wilde Zorn des Zeus:



er treibt die Menge auseinander — das Tanzmotiv stirbt kraftlos dahin — und seine Helfer, der Götterbote Hermes und der Adler, bemächtigen sich des Prometheus, entführen ihn durch die Lüfte und legen ihn auf einen Felsen des Kaukasus nieder, an den ihn Vulkan mit eisernen Ketten schmiedet. Auch dieser Flug durch die Lüfte ist vom Komponisten mit Hülfe einer Anzahl Flug- und Flattermotive in einem besondern Abschnitt versinnbildlicht worden. Noch einmal bäumt sich Prometheus in trotzigem Selbstgefühl gegen sein Schicksal auf, um jedoch bald dem übergroßen Schmerz seinen Tribut zu zollen. Hiervon gibt uns sein früher so stolzes, jetzt also verwandeltes Motiv:



beredte Kunde. Ruhig und mannhaft liegt er in seinen Leiden, Ketten tragend, und richtet Auge und Antlitz zur gestirnten Himmelswölbung. In einem zweiten Teile wird die Schilderung seiner Schmerzen fortgesetzt. Zeus, noch immer im Zorn, läßt den Adler seine stets wieder nachwachsende Leber zerfleischen. Wilde Stürme umtoben den Fels. Bei ruhigem Meeresspiegel schwimmen Okeaniden heran und trösten den großen, allzu hart gestraften Dulder. Hier hat der Komponist Gelegenheit gefunden, seine an der Farbenpalette eines Berlioz genährte Instrumentationskunst glänzend zu betätigen. Die Schilderung des Sturms sowohl wie der Gesang der Okeaniden, dessen Motiv:



der Komponist der Sammlung griechischer Melodien von Bourgault-Ducoudray entnommen hat, gehören zu den wertvollsten Teilen der Partitur. Aber die Okeaniden beklagen den Helden nicht nur, sie künden ihm auch — mit ihrer nach Des-dur sich wendenden Melodie — den Tag seiner Befreiung an. Wieder hören wir das aufstrebende Flugmotiv, diesmal ist es Herkules, den Zeus, nachdem sich sein Zorn gelegt, herbeischickt, um seine Fesseln zu lösen. Ein feierlicher, zu jubelnder Freude sich zuspitzender Satz, in welchem das Prometheusmotiv wieder zum alten Glanz erhoben wird, beschließt triumphierend das Werk. Der größte Teil des Ganzen besteht, wie man sieht, in Stimmungsbildern — dem heiligen Tanz, dem Schmerz des Prometheus, dem Meeressturm, dem Gesang der Okeaniden, der Siegesfreude, — für die der Komponist überall ergreifende und überzeugende Töne gefunden hat, während wir uns freilich in den Teilen, die den eigentlichen dramatischen Fortgang der Handlung bezeichnen, mit Symbolen begnügen müssen, die erst durch das Programm Licht und verständliche Bedeutung erhalten.

Zwei weitere Arbeiten Selmers, eine Scène funèbre: „L'année terrible“ 1870/71 (mit vorgedruckten Fragmenten aus einer Dich-

tung Viktor Hugos) und eine in ihrer Erfindung echt norwegische Orchesterphantasie: „In den Bergen" mit den Untertiteln: a) Melancholie und Sehnsucht, b) das norwegische Alpenhorn, c) Gesang und Tanz, können wir als Stücke von durchaus selbständig-musikalischem Werte hier außer Betracht lassen.

Auch der außerhalb seines Vaterlandes Norwegen noch wenig bekannte Ole Olsen (geb. 1850) bietet uns ein Stück mit Programm, das sinfonische Tonbild: „Asgaardrein" (nach Welhavens gleichnamiger Dichtung). Asgaardrein ist eine vom Gotte Donner geführte wilde Schar, die in dunkeln, stürmischen Winternächten durch die Wolken braust, um auf der Walstatt die Kämpfer aufzusuchen, die dann von ihr in die Lüfte emporgehoben und in jäher Flucht mit fortgeführt werden. Die Charakterisierung dieser wilden Horde hat sich der Komponist zur Aufgabe gestellt und er bedient sich dazu einer wild dahinstürmenden Ouvertüre, ohne jedoch ein eigentliches zweites Thema aufzustellen, das ja auch im Hinblick auf das Programm nicht am Platze gewesen wäre. Nun bringt er aber gegen den Schluß des ersten Teils ein volktümlich heiteres Thema, in dessen Stimmung der erste Teil zu Ende geht, und man könnte zunächst geneigt sein, dies auf die fröhliche Hochzeitsfeier zu beziehen, in die nach der Dichtung die wilde Schar eindringt, um einen verschmähten Nebenbuhler des Bräutigams, der diesen mitten im Hochzeitstrubel angefallen hatte, aus dem Wege zu räumen. Aber der Umstand, daß nach der Durchführung der ganze erste Teil samt seinem heitern Schluß wiederholt wird, um erst in einer kurzen Coda seinen Anfangscharakter zurückzugewinnen, steht dieser Deutung entgegen, und so stellt sich das Stück weniger als Programmusik, denn als normal dreiteilig geformtes Charakterstück dar, in welchem der Komponist jenes heiter gefärbten kurzen Intermezzos als eines den Hauptsatz in seinem stürmischen Charakter nur noch schärfer hervorhebenden Elements nicht entraten zu dürfen glaubte.

Der erfolgreichste und namentlich in Deutschland über Gebühr geschätzte norwegische Komponist Edward Grieg (1843—1907) kann hier nur im Vorübergehen genannt werden, da seine geflissentlich in extrem nationaler Enge sich bewegenden Kompositionen

zwar vielfach poetischen Intentionen entsprungen sind, aber mit Programmusik, auch im uneigentlichen Sinne, im Grunde nichts zu tun haben.

In Finnland, das sich in neuerer Zeit lebhafter an der musikalischen Entwicklung zu beteiligen beginnt, ist es hauptsächlich der 1865 geborene Jean Sibelius, der sich den Ausbau einer nationalen Musik zur Lebensaufgabe gemacht hat. Seine zahlreichen sinfonischen Dichtungen stehen fast sämtlich zu heimatlichen Sagen und Volksdichtungen in Beziehung, wenn auch nur einigen von ihnen ein eigentliches Programm zugrunde gelegt ist. Aber auch in diesen zeigt sich die Musik, wie die beiden nachstehend kurz besprochenen Werke erkennen lassen, zwar deutlich abhängig vom Programm, aber seiner zu ihrem Verständnis doch nicht unbedingt bedürftig.

„Der Schwan von Tuonela", Legende aus dem finnländischen Volksepos „Kalevala". Tuonela, das Reich des Todes — die Hölle der finnländischen Mythologie — ist von einem breiten Flusse mit schwarzem Wasser und reißendem Laufe umgeben, auf dem der Schwan von Tuonela majestätisch und singend dahinzieht. — Ein kurzes Stimmungsbild malt uns die Situation: auf der Unterlage breit auseinandergezogener, teils ruhiger, teils rhythmisch bewegter Akkorde des Streichorchesters (jede Instrumentengattung vierfach geteilt), die zuerst den ganzen Raum von der Tiefe bis in die drei-, ja viergestrichene Oktave ausfüllen, läßt das Englisch Horn in rhapsodischen Anläufen seine elegischen Weisen ertönen. Nur selten ein paar Töne der Hörner oder der übrigen Holzbläser dazwischen. Erst gegen den Schluß, als vorübergehend die Streichinstrumente den melodischen Faden ergreifen, vereinigen sich im Pianissimo die vier Hörner mit der Baßklarinette, den Fagotten und Posaunen, um unter den leisen Schlägen der Pauke und dem dumpfen Wirbel der großen Trommel jetzt ihrerseits den düstern harmonischen Hintergrund abzugeben. Während hierauf unter fortgesetztem, schaurig leisem Erdröhnen der Pauke und großen Trommel die Streichinstrumente wieder in ihre ätherischen Harmonien zurücktauchen, erhält das Englisch Horn wieder das Wort, um seine schwermütige Weise zu Ende zu spinnen.

„Lämminkainen zieht heimwärts.“ Auch diese Tondichtung stützt sich in ihrem programmatischen Stoffe auf das genannte Volksepos. Lämminkainen ist der Kriegsheld, der Achilles der finnischen Mythologie. Seine Unerschrockenheit und Schönheit machen ihn zum Liebling der Frauen. Von einer langen Reihe von Kriegen und Kämpfen erschöpft, entschließt er sich, seine Heimat wieder aufzusuchen. Er verwandelt seine Sorgen und Bekümmernisse in Streitrosse und begibt sich auf den Weg. Nach einer an Abenteuern reichen Fahrt gelangt er endlich in sein Heimatland, wo er die Stellen wiederfindet, die so voll von Erinnerungen an seine Kindheit sind. In der Ausführung seiner Aufgabe hat sich der Tondichter darauf beschränkt, das Thema des Helden in einem Allegro con fuoco durch eine Reihe der verschiedenartigsten (kontrapunktischen) Situationen hindurchzuführen — wobei oft die entlegensten Tonarten hart aufeinander prallen — um das Stück schließlich in ein triumphierendes Presto ausmünden zu lassen. Programmusik könnte man es nur deshalb nennen, weil es, ohne Rücksicht auf eine bekannte Form, völlig frei aufgebaut ist.

*

Auch außerhalb der angeführten Länder treten uns einige vereinzelte und deshalb hier nur kurz zu erwähnende Vertreter der programmusikalischen Richtung entgegen, so in Italien der als Direktor des Konservatoriums in Mailand 1897 gestorbene Antonio Bazzini (sinfonische Dichtung „Francesca da Rimini“) und der Jung-Italiener Antonio Smareglia („Lenore“), in New York der in Frankreich und Deutschland ausgebildete E. A. Mac Dowell („Die Sarazenen“, „Die schöne Aldâ [nach dem Rolandslied]“, „Hamlet und Ophelia“, „Lancelot und Elaine“), in Südamerika der vor einigen Jahren gestorbene Brasilianer Leopoldo Miguez („Ave Libertas“, „Parisina“, „Prometheus“). — —

Wenn schon die besprochenen außerdeutschen Komponisten, soweit sie der jüngern Generation angehören, den Einfluß des Großmeisters der Programmusik, Richard Strauß, nicht verleugnen können, so darf es kein Wunder nehmen, daß das von so beispiellos schnellen Erfolgen gekrönte Vorgehen dieses Meisters in seinem Vaterlande eine wahre Sturmflut teils ausgesprochener Programmkomponisten, teils wenigstens solcher Tondichter heraufbeschwor, die unter dem Deckmantel einer allgemein poetischen Motivierung sich von den überlieferten Formen lossagen und eigene Bahnen einschlagen zu dürfen meinten. Was bei einer Durchsicht der auf diesem Wege ins Leben getretenen modernsten Musikliteratur sofort in die Augen springt und was sich gerade als — unheilvolle — Folge der von Strauß gegebenen Vorbilder erweist, ist der Umstand, daß der Schwerpunkt ihrer Bedeutung nicht in ihrem eigentlichen musikalischen Inhalt, sondern in der Art ihrer Instrumentierung zu suchen ist oder daß wenigstens ihr anspruchsvolles instrumentales Gewand zu der Bedeutung ihres musikalischen Gehaltes in keinem gesunden Verhältnis steht. Schon die immer mehr einreißende Gewohnheit der Komponisten, die Orchesterbesetzung einschließlich der geforderten Stärke des Streichquartetts zu Anfang ihrer Partituren ausdrücklich anzugeben, spricht für die Wichtigkeit, die sie dem von ihnen gewählten orchestralen Ausdrucksapparat beigelegt wissen wollen. In der Zusammensetzung des Instrumentalkörpers glaubt man hinter Strauß nicht zurückbleiben zu dürfen. Die Zahl der Holzblasinstrumente erscheint zumeist auf je vier erhöht; Englisch Horn, Baßklarinette, Kontrafagott, Tamtam sind stehende Bestandteile des Orchesters geworden. Daneben begegnet man gelegentlich seltenern, veralteten oder auch neu erfundenen Instrumenten, wie der Altflöte, dem Flügelhorn, dem Serpent, dem Xylophon, der Celesta, dem Glockenspiel, der Ratsche u. a. m. Auch die von Strauß häufig angewandte vielfache Teilung der Streichinstrumente ist heute nichts Ungewöhnliches mehr. Alles läuft darauf hinaus, die Klangfarbe immer mehr zu differenzieren und sie, wie es schon Berlioz angestrebt hatte, anstelle der rechtmäßigen Beherrscher des musikalischen Ausdrucks auf

den Thron zu erheben. Wie man früher wohl von einem Stück zu sagen pflegte: „Es ist ganz Melodie“ oder „ganz Harmonie“, so läßt manches der modernsten Produkte das Urteil nicht unzutreffend erscheinen: „Es ist ganz Klangfarbe“. Die Klangfarbe aber in ihrer Bedeutung als musikalisches Ausdrucksmittel mit der Melodie und der Harmonie auf eine Stufe stellen zu wollen, geht doch wohl nicht an, und so erscheint die von den heutigen Komponisten der Instrumentation ihrer Werke zugewandte übertriebene Sorge aus einer Verkennung des wahren Stellungsverhältnisses der künstlerischen Ausdrucksmittel hervorgegangen, von der je eher, desto lieber zurückzukommen die Aufgabe der nächsten Zukunft zu bilden hätte. Ein weiteres Symptom der Abhängigkeit der modernsten Programmkomponisten von R. Strauß muß in der Art ihrer Polyphonie gefunden werden, die es weniger auf ein erschöpfendes kontrapunktisches Durcharbeiten des thematischen Materials absieht, als auf ein Häufen und Zusammenpacken möglichst vieler und verschiedenartiger Motive, sei es auch unter Beiseitestellung der Rücksicht auf plastisch klare Gestaltung und verständliche Klangwirkung. Endlich dürfte auch die zunehmende Gleichgültigkeit gegen das, was man bisher unter dem Begriff der harmonischen Logik zusammenzufassen pflegte, als eine Folgeerscheinung der von Strauß gegebenen Beispiele zu betrachten sein.

Was die poetischen Vorwürfe unserer heutigen Programmmusiker betrifft, so verdient anerkannt zu werden, daß man von der Nachahmung realer Vorgänge mehr und mehr zurückkommt und sich wieder mehr auf das psychische Gebiet als Objekt der musikalischen Darstellung zu beschränken beginnt. Und indem zugleich die Neigung zu kleinlicher Detailmalerei mehr und mehr schwinden zu wollen scheint, dürfte Aussicht vorhanden sein, daß die in unserm Vorwort mit Nr. 2 bezeichnete Unterart der Programmusik nach und nach zur Alleinherrschaft gelange und dadurch vielleicht die Grundlagen zu neuen, heute in ihrem Aufbau noch nicht bestimmbaren Ausdrucksformen gewonnen werden.

Es liegt nicht in unserer Absicht, auf den Inhalt der Werke unserer zeitgenössischen programmusikalischen Literatur und auf

eine sich daraus ergebende Feststellung ihres absoluten Kunstwertes des Nähern einzugehen. Wenn wir einerseits — wie es nach dem vorher Gesagten vielleicht nicht den Anschein haben könnte — zu dem Bekenntnis gern bereit sind, daß auch in diesen Werken neben manchem Minderwertigen und lediglich durch den Nachahmungstrieb Hervorgerufenen so manches Kernthema, manche urwüchsige Kraft, manch ideal-gerichtetes Streben zutage tritt, so glauben wir doch von dem für uns in erster Linie in Frage stehenden historischen Standpunkte aus unserer Aufgabe genügt zu haben, wenn wir das grundsätzliche Abhängigkeitsverhältnis der überwiegenden Mehrzahl der zeitgenössischen Programmkomponisten von dem sie alle mit seiner genialen Kompositionstechnik überschattenden R. Strauß festzustellen suchten. Die hier folgende, nur von wenigen Bemerkungen begleitete, möglichst chronologische Übersicht der hauptsächlichsten deutschen Programmkompositionen und sinfonischen Dichtungen seit der Mitte der neunziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts, d. h. seit dem Zeitpunkt, von dem an etwa der Einfluß der R. Straußschen Kunst lebhafter in die Erscheinung zu treten begann, möge dem geneigten Leser die Handhabe bieten, das mehr oder minder Zutreffende unserer Ansicht an den einzelnen, unter sich immerhin sehr verschiedengearteten Werken durch eigene Anschauung einer Prüfung zu unterziehen:

Fritz Volbach: „Ostern", sinfonisches Gedicht für großes Orchester und Orgel, mit vorgedrucktem, allgemein gehaltenem Programm. Das Stück will das Erwachen des Frühlings schildern unter symbolischer Bezugnahme auf die Auferstehung des Herrn; die Erlösung der Natur aus den Banden des Winters, als Sinnbild der Erlösung der Menschheit. Die Weise des ehrwürdigen altdeutschen Osterliedes: „Christ ist erstanden" zieht sich als symbolisches Motiv durch das ganze Werk. Aus der Feder desselben Komponisten stammen noch zwei später erschienene sinfonische Dichtungen ohne besondere Programme: „Es waren zwei Königskinder" und „Alt Heidelberg, du feine", ein Frühlingsgedicht.

Max Schillings: Sinfonische Phantasien: „Meergruß" und „Seemorgen".

Friedrich Klose: „Das Leben ein Traum", sinfonische Dichtung. Groß angelegtes Stück in drei (eigentlich vier) Sätzen, der letzte mit Deklamation, Melodram (nach Worten von Bahnsen), auch einigen Frauenchorakkorden verbunden. Ein Programm ist eigentlich nicht vorhanden, doch hat der Komponist dem zweiten Satz, für den Fall, daß er allein zur Aufführung kommen sollte, einige auf das Ganze bezügliche programmatische Erläuterungen beigegeben, aus denen hervorgeht, daß es seine Absicht war, die Tragik des menschlichen Daseins im Sinne Schopenhauers und seines Jüngers Bahnsen musikalisch zur Anschauung zu bringen. Der aufzuwendende Orchesterapparat geht noch über den bisherigen Höchststand in der „Domestica" von Strauß hinaus. Außerdem wird verlangt, daß die Ausübenden insgesamt dem Auge des Hörers verborgen bleiben und der Konzertraum verdunkelt wird. Man sieht das Wachsen der einmal ins Rollen gekommenen tondichterischen Ansprüche.

Leo Blech: Sinfonische Dichtungen: „Die Nonne", „Trost in der Natur", „Waldwanderung".

Felix Weingartner: Sinfonische Dichtungen: „Das Gefilde der Seligen" (angeregt durch das Gemälde von A. Böcklin) und „König Lear".

Siegmund von Hausegger: „Dionysische Fantasie", mit einem längern, mehrteiligen Gedicht als Programm; „Barbarossa", sinfonische Dichtung in drei Teilen: I. Die Not des Volkes. II. Der Zauberberg. III. Das Erwachen; „Wieland der Schmied", sinfonische Dichtung nach folgendem, hier abgekürzt wiedergegebenem Programm: Wieland, der Schmied, dem in Erfüllung seiner heißen Sehnsucht eine Schwanenjungfrau vom Himmel herab genaht, aber, entsetzt vor seinem Liebesungestüm, wieder in ihre heimatlichen Höhen entflohen ist, wankt freudlos und von dumpfer Hoffnungslosigkeit übermannt durchs Leben. Aber die Stimme der Sehnsucht, die ihn nicht losläßt, erwacht von neuem in ihm, aus der Ferne der Vergessenheit enttaucht das Bild der Geliebten und haucht ihm neuen Lebensmut ein. Seine Heldenkraft kehrt zurück, er schmiedet sich Flügel aus glänzendem Stahl. Schon hört er aus den Lüften Schwanhildens Stimme. Er

legt sich die Flügel an und befreit von aller lähmenden Erdenschwere schwingt er sich empor zu ihr. Vereint schweben die beiden der Sonne zu.

Frederick Delius: Sinfonische Dichtungen „Paris" (Nachtstück) und „Lebenstanz".

Ferdinand Pfohl: Sinfonische Dichtung: „Die versunkene Glocke" (von demselben Verfasser seien noch die in den achtziger Jahren entstandenen sinfonischen Dichtungen „Frau Holle" und „Pierrot lunaire" genannt, die aber, wie auch die „Versunkene Glocke", nicht im Druck erschienen sind).

Karl Pohlig: „Per aspera ad astra" (Helden-Tod und -Apotheose), sinfonische Dichtung in vier Sätzen: I. Dem Tod entgegen. II. Rückblick ins Leben. III. Entschlafen. IV. Verklärung (mit dreistimmigem, unsichtbarem Engelchor).

August Reuss: „Johannisnacht", Tondichtung nach einem Gedicht von Wilh.. Hertz, und „Judith" (nach Hebbels gleichnamiger Tragödie), mit besonderm Programm.

Ernst Böhe: „Aus Odysseus' Fahrten", vier Episoden für großes Orchester. 1. Abfahrt und Schiffbruch. 2. Die Insel der Kirke. 3. Die Klage der Nausikaa. 4. Odysseus' Heimkehr. Mit Einzelprogrammen.

J. L. Nicodé: „Gloria! Ein Sturm- und Sonnenlied." Sinfonie in einem Satze für großes Orchester, Orgel und (Schluß-)Chor. Das die Dauer eines normalen Konzertabends in Anspruch nehmende, auf freier Variationenform beruhende Werk — es ist mit seinen 336 Seiten Partitur wohl das umfangreichste aller instrumentalen Konzertwerke — gliedert sich in sechs zusammenhängende Teile, die jedoch auch einzeln gegeben werden können und für diesen Fall vom Komponisten mit besondern Schlüssen versehen worden sind. Der programmatische Vorwurf ist vom Tondichter, wie folgt, angegeben worden. I. Vorverkündung. Von Werdelust und tausend Zielen. II. Durchs Feuer (1. Scherzo). Durch die Schmiede (2. Scherzo). III. Ein Sonnentag des Glücks. Morgengrauen. Des Hirten Lied und das „Gloria" der großen Frühmesse im Walde. Der Sonnentag. Die Botschaft aus den Wipfeln und der Lockruf vom Berge. Das Hohnlachen, ein Mond-

fest im Teich. IV. Die stillste Stunde. Im Schweigen der Nacht .... (Pochende Pulse). (Sehnen in die Weite.) Das Flammenzeichen und der Notschrei. Das Gelübde. V. Um das Höchste, Ein Werberuf. Gesammelt um die Fahne. In hoc signo vinces! Gegen Felsen — — —! Umsonst! Das Fatum spricht! Der Abschied von den Getreuen. VI. Der neue Morgen. Vor dem Erwachen. „So tönte mir doch einst!" „Zum Hirten auf den Berg!" Höhenfrieden nach Feierabend. — Gloria! (Chor und Knabenstimme). Ausklang: — Weiter tobts und immer weiter im Tale — um den Felsen! —

Hugo Kaun: „Sir John Falstaff", sinfonische Dichtung; „Minnehaha" und „Hiawatha", nach der poetischen Vorlage des Dichters Longfellow und nach Anregungen des Gemäldes von Dodge, das den Tod der Minnehaha zum Gegenstand hat.

Paul Ertel: Sinfonische Dichtungen: „Belsazar" (nach dem Gedicht von Heine); „Der Mensch", in Form eines Präludiums und einer Tripelfuge (nach dem Triptychon von Lesser Ury. Das Gemälde symbolisiert den Menschen, indem es ihn in prägnanter Zeichnung als himmelwärtsstrebenden Jüngling, als gereiften Mann und endlich als Greis zur Darstellung bringt. Die drei mit Bezug hierauf erfundenen Themen vereinigen sich zuletzt zu der überaus kunstvollen Tripelfuge); „Pompeji", „Maria Stuart", „Nächtliche Heerschau" (nach dem Gedicht von Chr. v. Zedlitz), „Hero und Leander" (nach Schiller).

Paul Scheinpflug: „Frühling, ein Kampf- und Lebenslied" in sechs Teilen: I. Winterwelt, ihre Sehnsucht, ihre Not. II. Ein Frühlingstraum. III. Erwachen und Kämpfen (. . . und es geht ein Wind und ihr wißt nicht, von wannen er kommt! . . .). IV. Der Sieger. — Frühlingsland. V. Frühlings- und Werdenächte. VI. Der Sonne entgegen! — Durchaus von R. Strauß inspiriert, sowohl bezüglich des gewaltigen Darstellungsapparates, wie der imponierenden polyphonen Satztechnik, der komplizierten Rhythmik, des Nebeneinanderseins bestrickender Melodik und harmonischer Monstrositäten. Vortragsbezeichnungen wie: Verschleiert, frech, wild und hart, höhnisch, drohend usw. deuten auf ein unausgesprochenes, ins Einzelste gehendes Programm.

Karl Bleyle: „Flagellantenzug", Tondichtung. Programm: Volksbelustigung vor den Toren der Stadt. Herannahen der Flagellanten. Allmählicher Übergang des Volks zu den Flagellanten. Gemeinsamer Einzug in den Dom. Abzug der Flagellanten. Verklingen des Bußlieds in der Ferne. Epilog.

Max Meyer-Olbersleben: „Sonnenhymnus", Tondichtung (nach einem Gedicht von Rob. Piloty).

Cyrill Kistler: „Die Hexenküche", sinfonische Dichtung nach Goethes „Faust".

Th. Blumer: „Karneval-Episode".

Otto Neitzel: „Das Leben ein Traum", Phantasie für Violine und Orchester (nach Calderons Drama).

Heinrich Schulz-Beuthen: „Die Toteninsel" (nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin), mit kurzem Programm.

Bernhard Sekles: „Die Gärten der Semiramis," Phantasiestück.

August Bungert: „Zeppelins erste große Fahrt". —

Eine Stellung eigener Art, zu deren Beurteilung der von der Straußschen Kunst hergenommene Maßstab nicht zureichen will, behaupten die (bis jetzt) 8 Sinfonien Gustav Mahlers. Doch dürfte die Zeit noch nicht gekommen sein, um über diese vielumstrittenen Werke, die wie wenig andere der programmatischen Richtung anzugehören scheinen, obwohl sich ihr Urheber selbst als fanatischer Gegner jedes Programms zu erkennen gibt[1], ein abschließendes Urteil fällen zu wollen.

Die in Vorstehendem gegebene Übersicht zeitgenössischer Programmkompositionen, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen will, hat uns in die jüngste Vergangenheit und in die Gegenwart hineingeleitet, und es möchte nun angezeigt er-

[1] Hat er doch die Programme, die er auf Anraten besorgter Freunde den ersten drei Sinfonien zu vermeintlich besserm Verständnis nachträglich beigefügt hatte, später selbst wieder auf das energischste verleugnet! (Vergl. R. Specht, Gustav Mahler S. 31 f.)

scheinen, einen rückschauenden Blick auf den durchmessenen Weg zu werfen und diesen nochmals, von der jetzt erreichten höhern Warte aus, in seinen Hauptwendepunkten zu beleuchten. Da treten uns denn aus der Fülle der für die Entwicklung der Programmusik maßgebenden Erscheinungen die Namen Froberger, Kuhnau, Dittersdorf, Berlioz, Liszt und R. Strauß mit besonderer Helligkeit entgegen, die drei ersten als Vertreter eines noch unsichern, seines Zieles kaum bewußten Experimentierens, die drei letzten mit der bewußten Überzeugung des durch ihr Wirken nach ihrer Meinung zu begründenden organischen musikalischen Fortschritts. Froberger war — wenn wir von den für uns vereinzelt dastehenden embryonischen Versuchen der Engländer John Munday und William Byrd absehen — der erste, der einige seiner in Suitenform abgefaßten Kompositionen mit bestimmten Programmen in Verbindung brachte. Aber diese Programme waren zum Teil nur allgemeine Stimmungsbilder und als solche nur für den allgemeinen Charakter einzelner Suitensätze ausschlaggebend, teils zwar in Einzelheiten äußerer Geschehnisse sich ergehend, aber auch in dieser Beziehung, von einigen unfreiwillig komischen Einzelzügen abgesehen, ohne jeden Einfluß auf die formelle Gestaltung seiner Sätze. Seine ganze, der Programmmusik zugewandte Tätigkeit macht überdies den Eindruck einer nur beiläufigen, für seine Gesamtbeurteilung als Komponisten kaum in Betracht zu ziehenden Spielerei. Bewußter und absichtsvoller sehen wir J. Kuhnau dem Problem der Programmusik zu Leibe gehen. Er begnügt sich nicht mit der Aufstellung mehr oder minder ausführlicher Programme, sondern sucht ihnen auch durch den individuellen Zuschnitt seiner Sonatensätze bis ins Einzelste gerecht zu werden. Aber er tut dies nicht aus einer etwaigen hohen Meinung von dem Werte der Programmusik heraus, sondern im vollen Bewußtsein ihrer Absonderlichkeit und ihres zweischneidigen Wesens, und er betrachtet sie nur als Spiel des schöpferischen Geistes, den es etwa gelüstet, auszuprobieren, wie weit die Ausdrucksfähigkeit der Musik getrieben werden und wie weit sie auf Verständnis rechnen könne. Weit umfangreicher als Froberger und Kuhnau sehen wir Dittersdorf der Programmusik seinen

Tribut zollen. Nicht weniger als zwölf ganze Sinfonien seiner Komposition gehören der programmatischen Gattung an, eine Zahl, die freilich, im Hinblick auf seine fast beispiellose Fruchtbarkeit als Instrumentalkomponist überhaupt, doch wieder als verschwindend zu bezeichnen ist und seiner programmatischen Tätigkeit daher auch nur — wie es bei Froberger der Fall war — den Stempel eines gelegentlichen Abweichens von dem an ihm sonst gewohnten Kunstpfade aufdrückt. Daß er auch in seinen Programmkompositionen die sinfonischen Formen unangetastet gelassen und seine programmatischen Einfälle gewissermaßen nur von außen darangeheftet hat, beweist übrigens, daß ihm der Glaube an eine dadurch zu bewirkende innere Durch- und Fortbildung der musikalischen Ausdrucksformen durchaus fern gelegen hat.

Mit dem Auftreten H. Berlioz' sehen wir es Ernst werden mit der Programmusik. Sie wird von ihm nicht mehr nur nebenher oder als Kuriosität betrieben, sondern grundsätzlich und als ernstgemeinte, zeitgemäße (nämlich auf dem Boden der Romantik erwachsene) Kunstrichtung. Diesem veränderten Standpunkt entsprechend ist sein Verdienst um die Programmusik hauptsächlich darin zu erblicken, daß er sie zum ersten Male auf eine feste Basis hob, indem er ihr durch seine Begründung und Ausbildung der modernen Orchestertechnik und durch seine Heranziehung der Klangfarbe als vornehmlichsten Ausdrucksmittels diejenigen Stützen unterschob, auf die sich ihr Dasein und ihr Fortbestand bis auf den heutigen Tag in erster Linie angewiesen gezeigt hat. Indessen — die Folgezeit hat es gelehrt — die neue Richtung blieb zunächst im wesentlichen auf die Person ihres Begründers beschränkt und erst zwei Jahrzehnte später wurde sie von dem Kosmopoliten Fr. Liszt aufgegriffen und in konsequenter Weise weiter ausgebaut. Aber auch jetzt, und jetzt erst recht, nachdem sie mit der Negierung aller bisherigen Form jede beengende Hülle abgeworfen hatte, fand sie, sowohl unter den schaffenden Musikern, wie unter den genießenden Musikfreunden weit mehr Widerspruch als Zustimmung. Wenn sich auch eine kleine Schar mit Liszt persönlich befreundeter Tondichter unter gewissen Einschränkungen zu seiner Richtung bekannte: die große Mehrzahl der schöpferischen Meister blieb ihr

fern und erblickte ihre Aufgabe nach wie vor in dem Anschluß an die historisch überkommenen absolut-musikalischen Formen.

Die inzwischen immer siegreicher hindurchdringende Kunst Richard Wagners, insbesondere seine auf Beethoven fußende, aber durch koloristische Elemente erheblich bereicherte Orchesterbehandlung, in Verbindung mit dem von Berlioz begründeten und von Liszt in seinem Ausbau vollendeten programmatisch-musikalischen Kunstwerk: das sind die historischen Vorbedingungen, unter denen die geniale Erscheinung R. Strauß' ins Leben treten und die programmusikalische Richtung auf den Höhepunkt ihrer Entwicklung hinaufführen konnte. Dieser Höhepunkt stellte sich uns in verschiedener Hinsicht als ein solcher dar: einmal — um von außen zu beginnen — in einer bis zum Raffinement zugespitzten Kunst malerischer Instrumentation, sodann in einer vom Komponisten bis zum Übermaß verwickelten, symbolisch zu deutenden Polyphonie, endlich in der durch keine Rücksicht mehr beschränkten Wahl der programmatischen Vorwürfe. Daß die in allem diesen zutage tretende Maßlosigkeit des Komponisten, wie wir nachgewiesen zu haben glauben, bis hart an die Grenze des Ausführbaren und häufig über die Grenze des Auffaßbaren hinausführen mußte, hatte uns den von ihm erreichten Höhepunkt zugleich als toten Punkt d. h. als einen solchen erkennen lassen, von dem aus eine Weiterentwicklung in gleicher Richtung sich von selbst verbietet. Daß wir trotzdem eine stattliche Reihe unserer gegenwärtigen Tondichter mit allem Bemühen den Straußschen Bahnen folgen sehen, kann unsere Überzeugung, daß sie auf totem Geleise dahintreiben, nicht wankend machen. Wie viele mögen überhaupt darunter sein, die in ihrem Schaffen einer innern künstlerischen Notwendigkeit zu gehorchen glauben? Wie mancher mag da nur mit dem Strome schwimmen, wie mancher auch aus der Not eine Tugend machen, indem er seiner inhaltsarmen Erfindung durch Umhängen eines programmatischen Mäntelchens zu erhöhtem Ansehen zu verhelfen sucht! Wenn immerhin heute die Programmusik, auch abgesehen von ihrem tonangebenden Vertreter R. Strauß, in üppigster Blüte zu prangen scheint, so ist der in der Stille, aber zielbewußt wirkende Genius der gesunden Kunst inzwischen nicht müßig gewesen. Wie schon um die Mitte

des vorigen Jahrhunderts in dem immer mehr an Breite und Tiefe gewinnenden Einfluß der Musik Beethovens und der großen Romantiker Schubert, Schumann und Mendelssohn der Programmmusik ein Gegengewicht gesetzt war, das seine Wagschale hoch in die Lüfte schnellen ließ, so ist seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts in Johannes Brahms ein Großmeister der Instrumentalmusik emporgewachsen, der allen Angriffen der Programmusiker zum Trotz den Glauben an die Integrität der absolut-musikalischen Kunst hochgehalten und durch sein Wirken in einer Weise gestützt hat, die uns ohne Besorgnis ihrer zukünftigen Entwicklung entgegensehen läßt. Zwar vollzog und vollzieht sich dieses Wirken ohne Geräusch und ganz im Gegensatz zu dem meteorgleichen Einschlagen der jeweiligen neuesten sinfonischen Dichtung, aber es vollzieht sich darum nicht minder durchgreifend und in die Tiefe gehend. Wenn Brahms den auf Vergrößerung und Bereicherung des Orchesterapparats gerichteten Bestrebungen sich nicht angeschlossen hat, wenn er auf allen äußern Flitterkram verzichtet, so ist das weder, wie es geschehen ist, als Mangel an Instrumentationskunst, noch als geflissentliche Rückständigkeit zu bezeichnen. Für Brahms ist eben die instrumentale Gewandung — wie sie es auch für Beethoven war — nur die äußere Erscheinungsform, die sich der musikalische Gedanke und seine Durcharbeitung von selbst schaffen, ohne daß ihr vom Komponisten eine gesonderte pflegliche Behandlung zugewandt zu werden brauchte. Diesen seinen Gedanken in der ganzen Fülle seines Gehalts ohne Rest zum Ausdruck zu bringen: nichts weniger, aber auch nichts mehr ist die Absicht des Komponisten. Die Außenseite seiner Musik entspricht daher dem unverstellten Gesichtsausdruck eines Menschen, auf dem sein geistiges und seelisches Innere seinen untrüglichen Niederschlag gefunden hat, während das Gebaren des Programmusikers der Kunst des Schauspielers gleicht, der mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln einen ihm fremden Charakter vor uns darzustellen sucht. Hierin dürfte überhaupt der Wesensunterschied der Programmusik von der reinen Musik und die größere Unmittelbarkeit und Tiefe dieser im letzten Grunde zu suchen sein. Der rein musikalisch Schaffende legt seine ganze Seele, sein ganzes Wesen in

seine Musik hinein und läßt es unmittelbar zu uns überströmen; der Programmkomponist dagegen tritt uns in allerhand Maskierungen gegenüber und redet eine Sprache, die nicht die seine ist und der bei allen etwaigen blendenden und äußerlich packenden Eigenschaften nur selten die innerlich überzeugende Kraft und wohl nie die Wärme jener unmittelbar an uns gerichteten und uns unmittelbar verständlichen Sprache innewohnt. Daher die zwar zumeist verblüffenden, aber doch nur äußern Erfolge der heutigen Programmkompositionen, die sich in den meisten Fällen nur als Augenblickserfolge darstellen und denen auch im besten Falle nicht jene Nachhaltigkeit der Wirkung beschieden ist, die es dem Hörer zu einem Herzensbedürfnis machte, einen dauernden Freundschaftsbund mit ihnen zu schließen. Und ihnen gegenüber das langsame Boden Gewinnen der Brahmsschen Kunst, die, von Natur spröde und schwer zugänglich, den, der ihren goldenen Kern einmal erkannt hat, immer wieder zu sich zurückzukehren zwingt! Welcher von diesen beiden Kunstgattungen die Zukunft gehört, dürfte nicht zweifelhaft sein.

Mit Johannes Brahms ist der letzte große Sinfoniker dahingegangen. Ob er der letzte bleiben, d. h. ob sich mit ihm die reine Sinfonie ausgelebt haben wird, wie manche meinen, das ist eine Frage, die wir heute weder zu bejahen noch zu verneinen wagen. Wie sehr auch die sinfonische (Sonaten-)Form noch immer als die höchste musikalische Ausdrucksform zu gelten hat, so wäre es doch vermessen, ihr eine ewige Gültigkeitsdauer in Aussicht stellen zu wollen. Wie mit der historischen Vollendung der Sonatenform die Tage der Suite und der Fuge als herrschender Ausdrucksformen gezählt waren, so wird auch für die Sonate und Sinfonie früher oder später die Zeit herbeikommen, in der ihre Lebenskraft erschöpft erscheint. Hierin aber zugleich das Ende der reinen Instrumentalmusik überhaupt erblicken zu wollen (wie es R. Wagner schon mit der Neunten Sinfonie Beethovens gekommen wähnte), entbehrt jedes zwingenden Grundes. Die Formen wechseln, aber das Wesen der rein instrumentalen Kunst, ihre mit nichts anderm zu vergleichende und durch nichts zu ersetzende Wirkung auf das Gemüt ist unverwüstlich und unzerstörbar und wird stets ein ästhetisches Be-

dürfnis der Menschheit bleiben. Und wenn die Sonatenform dem musikalischen Ausdrucksbedürfnis nicht mehr Genüge leisten wird, so wird — nicht plötzlich, sondern im Wege längern Entwicklungsganges — eine neue rein instrumentale Form entstehen, die dem höher entwickelten Standpunkte der Kunst, wie dem fortgeschrittenern Geiste zukünftiger Zeitperioden ebenso angepaßt sein wird, wie jene dem Geiste der abgelaufenen anderthalb Jahrhunderte. Derjenige Meister aber — wir dürfen ihn nicht so bald erwarten — dem es beschieden sein wird, diese neue Form, unter maßvoller Verwertung der der Kunst durch die Programmmusik zugeführten neuen Ausdrucksmittel, zur Vollendung zu bringen, dieser Meister wird den wahren Fortschritt der Musik über unsere Zeit hinaus herbeigeführt und die gegenwärtig herrschende Aera der Programmusik zur Episode hinabgedrückt haben.

Namenverzeichnis

A

Abert, H. 9.
Abert, J. J. 208f.
Adler, G. 29.
Ambros, W. A. 8, 11, 78, 86, 125, 145.
Amphion 6.
Arion 6.
Aristoteles 7.

B

Bach, J. S. 48ff.
Badarczewska, Th. 192.
Balakireff, M. 318, 320.
Bantock, G. 398.
Barnett, J. F. 398.
Bazzini, A. 410.
Becker, C. F. 17, 25.
Beethoven, L. van 69, 76ff, 182, 184.
Beier, F. 25.
Bell, W. H. 206.
Bendix, V. 400f.
Bennet, St. 184, 397.
Berlioz, H. 102ff.
Biber, H. F. von 33.
Bienenfeld, E. 84.
Bischoff, L. 78.
Bismarck, O. von 78.
Bizet, G. 298.
Blaramberg, P. 371.
Blech, L. 414.
Bleyle, K. 417.
Blumer, Th. 417.
Böhe, E. 415.
Borch, G. 398.
Borodin, A. 318ff.
Brahms, J. 421f.
Bréville, P. de 307.
Bülow, H. von 200ff.
Bungert, A. 216, 417.
Burmeister, H. 216.
Buxtehude, D. 32.
Byrd, W. 23.

C

Cavalli, Fr. 20.
Chambonnières 31.
Charpentier, G. 307.
Cimelli, T. 14.
Clementi, M. 85.
Corder, F. 398.
Corelli, A. 33.
Cornelius, P. 150.
Couperin, Fr. 53.
Couperin, L. 31.
Cowen, F. H. 398.
Cui, C. 318.

D

Daquin, L. C. 57.
Dargomyszki, A. 318.
David, Fél. 122.
Debussy, C. 307.
Delius, Fr. 415.
Demantius, Chr. 18.
Devenue 84.
Dittersdorf, K. von 88ff.
Dukas, P. 307.
Dupuis, S. 307.
Dussek, J. L. 84.
Dvořák, A. 374ff.

E

Eccard, Joh. 17.
Elgar, E. 398.
Ellerton, J. L. 398.
Erben, K. J. 375.
Erlanger, C. 307.
Ertel, P. 416.
Expert, H. 16.

F

Fauré, G. 307.
Fibich ,Z. 397.
Franck, César 122, 307.
Frescobaldi, G. 24.
Froberger, J. J. 25ff.
Fuchs, 84.

G

Gabrieli, A. 14, 18, 24.
Gabrieli, J. 24. 33.
Gade, N. W. 184, 400.
Galilei, V. 18.
Gallot, 31.
Gaultier, D. 31.
Geisler, P. 216.
Geminiani, F. 59.
German, E. 398.
Don Gesualdo 19.
Gilson, P. 308ff.
Glazounow, A. 347ff.
Glinka, M. 354.
Godard, P. 298.
Goldmark, K. 211f.
Gombert, N. 11, 14.
Gossec, Fr. 70.
Grieg, E. 408f.

H

Hallén, A. 401.
Hartmann, J. P. E. 400.
Hartmann, E. 400.
Hauptmann, M. 145.
Hausegger, S. von 414f.
Haydn, J. 68ff., 83.
Heidingsfeld, L. 216.
Heller, St. 185.
Hermann, M. 11, 14.
Hermes, Th. 88.
Hervey, A. 398.
Herzogenberg, H. von 211.
Hirschbach, H. 194.
Hofmann, H. 211.
Holbrooke, J. 206.
Holmes, A. 398.
Huber, H. 216.
Huber, J. 202ff.

I

d'Indy, V. 298.

J

Jadin 84.
Jahn, O. 180.
Jannequin, C. 11.
Jensen, A. 185.
Josquin de Prés 10.

K

Kâan, H. von 397.
Kalbeck, M. 144.
Kalkbrenner, Fr. 185f.
Kanne, F. A. 185.
Kauer, F. 84.
Kaun, H. 416.
Keudell, R. v. 78.
King, O. 398.
Kirchner, Th. 185.
Kistler, C. 417.
Klengel. A. 185.
Klose, Fr. 414.
Klughardt, A. 204ff.
Knecht, J. H. 88.
Knorr, J. 346.
Kontski, A. 192.
Kospoth, v. 84.
Kotzebue, F. v. 86.
Kotzwara 84.
Krebs, C. 88.
Kretzschmar, H. 118, 364.
Kuhnau, J. 33ff.

L

Lasso, Orlando 19.
Lefébure-Wély, A. 192.
Lemlin, L. 17.
Leoni, L. 24.
Lesueur, J. F. 103.
Lewes, G. H. 101.
Lindblad, A. F. 400.
Liszt, F. 111f., 133ff.
Lohmann, P. 202f.
Löwe, K. 187ff.

M

Mac Cunn, H. 398.
Mac Dowell, E. A. 410.
Mackenzie, A. C. 398.
Macourek, J. 354.
Mahler, G. 417.
Mälzel, J. N. 80.
Mancinus, Th. 14.
Mandyczewski, E. 60.
Marenzio, L. 24.
Marschner, H. 99.
Marx, A. B. 78.
Maschek, P. 70.
Massenet, J. 298.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 183.
Merula, T. 25.
Merulo, C. 24.
Meyer-Olbersleben, M. 417.
Miguez, L. 410.
Monteverde, C. 20.
Moszkowski, M. 216.
Mozart, L. 70.
Mozart, W. A. 69, 70.
Muffat, G. 53.
Munday, J. 21.
Mussorgsky, M 318.
Mysliweczek, J. 69.

N

Nagel, W. 23.
Naprawnik, E. F. 371ff.
Neitzel, O. 417.
Neubauer 84.
Nicodé, J. L. 314ff., 415f.
Niecks, Fr. 23.
Nietzsche, Fr. 249.

O

Ockenheim 10.
Olsen, Ole 408.
Olympos 8.
Orpheus 6.
Oulibicheff, A. 78.

P

Pfohl, F. 415.
Pichl, W. 70.
Pierson. H. 398.
Pitt, P. 398.
Plato 7.
Poglietti, A. 58.
Pohl, C. F. 83.
Pohl, R. 155.
Pohlig, K. 415.
Puchat, M. 216.
Purcell, H. 33,

R

Raff, J. 195ff.
Raimondi, J. 86.
Rameau, J. Ph. 57.
Reuss, A. 415.

Reyer, C. 122.
Rheinberger, J. 209ff.
Richter, K. L. 397.
Riemann, H. 183.
Riemenschneider, G. 212ff.
Ries, Ferd. 186.
Rimsky-Korsakoff, N. 318, 324ff.
Riotte, J. 185.
Ritter, A. 199f., 221.
de Rore, C. 19.
Rosetti, F. A. 70.
Rubinstein, A. 311ff.
Rübner, C. 216.

S

Saint-Saëns, C. 292ff.
Sakadas 8.
Scandelli, A. 17.
Scharwenka, Ph. 217ff.
Scheinpflug, P. 416.
Schillings, M. 413.
Schmitt, J. 186.
Schopenhauer, A. 78, 193, 250.
Schubert, F. 74, 99, 100.
Schulz-Beuthen, H. 417.
Schumann, R. 100f., 143, 181ff.
Sekles, B. 417.
Seiffert, M. 23, 32.
Selmer, J. 404ff.
Sibelius, J. 409ff.
Skroup, Fr. 354.
Smareglia, A. 410.
Smetana, Fr. 354ff.
Spitta, Ph. 32, 49, 52.
Spohr, L. 99, 123ff.
Stamitz, J. 76.
Stanford, C. Villiers 398.
Steibelt, D. 84.
Strauß, R. 220ff.
Svendsen, J. S. 410ff.

T

Thayer, A. W. 81, 83.
Telemann, G. P. 53.
Tessarini, C. 70.
Thomas, H. 398.
Thouret, G. 89.
Timosthenes 8.
Timotheus 8.
Trajanus, J. 14.
Tschaikowsky, P. J. 338ff.

V

Vecchi, O. 24.
Verdelot, Ph. 11.
Vicentino, N. 19.
Vivaldi, A. 59.
Vogler (Abt), G. J. 87f.
Volbach, Fr. 413.
Volkmann, R. 185.

W

Wanhal, J. B. 85f.
Wagner, R. 138ff., 184.
Weber, K. M. v. 99, 100.
Weingartner, F. 414.
Wellek, R. 355.
Werner, G. J. 59ff.
Werstowski, A. 354.
Wilms, J. N. 185.
Winterfeld, C. von 12, 17, 25.
Wolf H. 216.
Wolzogen, H. von 140.
Wranitzky, P. 70.

Z

Zelený, V. 355, 363.

Hausdruckerei Dr. Martin Sändig oHG, Wiesbaden